FÜR FREUNDE DER TONKUNST: KLEINE SCHRIFTEN VERMISCHTEN...

Gustav Schilling

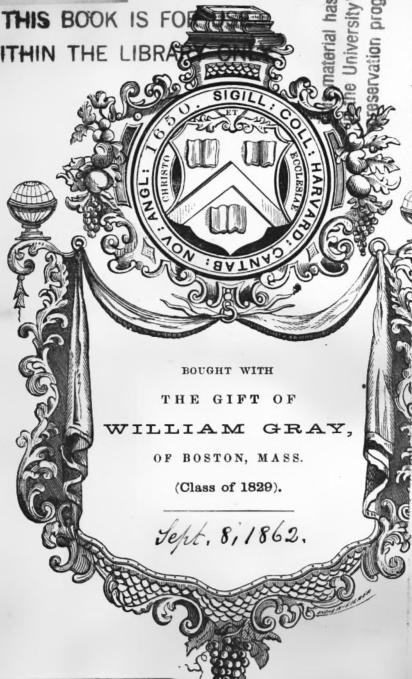
Digitized by Google

22.4025

Mus. 77.1.1*

THIS BOOK IS FO[R USE]
WITHIN THE LIBRA[RY ONLY]

...material has been
...the University's Titl...
...reservation program.



BOUGHT WITH
THE GIFT OF
WILLIAM GRAY,
OF BOSTON, MASS.
(Class of 1829).

Sept. 8, 1862.

...ARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Für

Freunde der Tonkunſt.

Kleine Schriften vermiſchten Inhalts

von

Guſtav Schilling.

Erſter Band.

Zugleich

Fortſetzung des gleichnamigen Werks

von

Friedrich Rochlitz,

und als ſolche des Geſammtwerks

fünfter Band.

Kitzingen.

G. E. Köpplinger'ſche Buchhandlung.

1845.

Digitized by Google

Mus. 77.1.1

1862, Sept. 8.

Digitized by Google

Vorwort.

Es ſind bereits mehrere Jahre darüber verfloſ-ſen, daß ein Freund, ein tüchtiger Mann, mir ſchrieb, er leſe in den von mir damals redigirten „Jahrbüchern für Muſik“ manch' werthes Wort, bedaure aber, daß daſſelbe das Schickſal aller Journalliteratur theilen, verfliegen werde, wie die Waizenkörner mit der Spreu, unter welche ſie geſchüttet. Ueberhaupt, meinte er, ſolle ich meine Arbeit nicht ſo zerſplittern, oder es wenigſtens machen, wie der gute ſel. Rochlitz einſt gethan, und das von dem Kleinen, was ich ſelbſt glaube mit der meiſten Liebe gearbeitet zu haben und an deſſen Gedanken ein dauernderes Intereſſe hafte, in dem Leſer wieder neue Gedanken zu wecken, demnächſt geſammelt als ein Ganzes wieder veröffentlichen. Ein ſolches wieder geboren vielköpfiges Kind werde freilich häufiger mißkannt als richtig geſchätzt, aber es ſey doch ein Strauß von Blüthen, unter denen immer eine den Beſchauer tiefer anrege, und wenn endlich alle ihren Liebhaber, Pfleger gefunden, ſo ſey der Segen gleichwohl tauſendfältig, unendlich. Andere ähnliche Aufforderungen folgten, und ſelbſt der ſel. Rochlitz, mit dem ich häufig über den Gegenſtand correſpondirte, ſchlug mir geradezu vor, zu dem Ende mich direct an ſein Werk „Für Freunde der Tonkunſt“, von dem vier Bände erſchienen, anzuſchließen. Er ließ ſich dabei über die Grundſätze und Anſichten zugleich aus, auf welche jenes Werk vorzüglich fuße. Sie ſind eben ſo klar in den Vorreden zu den vier Bänden zu leſen, und müſſen als richtig gelten, weil ſonſt ſchwerlich wohl

der eine und andere Band davon mehrere Auflagen erlebt hätte. Uebrigens darf ich wohl ſagen, daß damals ſchon und augenblicklich dieſen und ſolchen Aufforderungen zu folgen, mich eine gewiſſe achtungsvolle Scheu, welche ich bei aller Freundſchaft unſers Verhältniſſes und unſerer Geſinnungen zu einander vor dem guten Vater Rochlitz hegte, noch abhielt; jetzt jedoch will es mich ſogar eine Art Pflicht ſchuldiger Pietät bedünken, dem Worte wie der Erlaubniß bethätigtes Gehör zu ſchenken, und erfülle ich dieſelbe, ſo thue ich es immer doch mit Beſcheidenheit, wenn freilich nicht minder mit dem verzeihlich aufrichtigen Wunſche, daß die Beſitzer des Rochlitz'ſchen Werks dieſer Sammlung von Bildniſſen, Gedanken, Anſichten und Erfahrungen, welche ſo eng an jenes ſich anſchließt, nicht weniger gern auch ein Plätzchen daneben in ihrer Bibliothek vergönnen möchten. In Darſtellung und Form mußten allerdings beide, Vor- und Nachbild, weit von einander abweichen, aber im Geiſte — — ich habe mehr als blos Einen Beweis in Händen, daß Rochlitz ſelbſt mich in dieſer Hinſicht ſich näher verwandt fühlte als manchen andern unſrer Herren Collegen; und was die Perſonen und Gegenſtände betrifft, die hier beſprochen werden, ſo meine ich, bedarf es für Niemand noch eines beſondern Nachweiſes, daß ſie wichtig genug ſind, der Erinnerung und dem weiteren Nachdenken darüber ſtets gegenwärtig erhalten zu werden.

Damit mich und dies mein Buch, das im Falle günſtiger Aufnahme im nächſten Jahre ſeine Fortſetzung erhalten wird, allen „Freunden der Tonkunſt" freundlichſt empfehlend

Stuttgart, im October 1845.

G. Schilling.

Digitized by Google

Inhalt.

I. Bildniſſe.

Giacomo Meyerbeer. S. 3.
Jacques Fromenthal Halevy. S. 38.
Ernſt und Thalberg. S. 60.
Franz Liszt. S. 81.
Friedrich Kaufmann und ſeine Inſtrumente. S. 112.
John Thomſon. S. 128.
Ole Bull. S. 135.

II. Beurtheilungen.

1. Gethſemane und Golgatha. Charfreitags-Oratorium von Friedrich Schneider. S. 157.
2. Fünfte Sinfonie (C-Moll) von Louis Spohr. S. 183.
3. Lobgeſang. Eine Sinfonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift von Felix Mendelsſohn-Bartholdy. S. 197.
4. Die heilige Leidensgeſchichte und die ſtille Woche. Von Ch. C. Bunſen und S. Neukomm. S. 217.
5. Johann Huß. Oratorium von Zeune, Muſik von Dr. C. Löwe. S. 234.
6. Saul und David. Dramatiſches Oratorium von Ch. Kuffner und J. Aßmayr. S. 251.

III. An- und Ausſichten.

1. Geiſt, Form und Intelligenz in unſerer Kunſt, oder iſt dem Muſiker von

heute noch das Studium des Generalbaſſes nothwendig? S. 279.

2. Einfluß der Reformation auf die muſikaliſche Cultur, beſonders in Deutſchland. S. 305.

3. Auf welche Weiſe ließe ſich eine beſſere Zeit für das deutſche Opernweſen abſehen? Ein Vorſchlag. S. 327.

4. Woher, Wo, und Wohin? oder das muſikaliſche Heute, aus der Vogelperſpektive betrachtet. Neujahrsgedanken. S. 335.

IV. Betrachtungen.

1. Der muſikaliſche Kritiker in ganzer moderner Figur. Auch eine Anleitung zur modernen Kunſtkritik. S. 455.

2. Deutſchland und Frankreich, in ihrem muſikaliſchen Verhältniſſe zu einander. S. 479.

3. Ueber deutſche Nationalmuſik. Mit Thema und allerhand Seitenfugen. S. 500.

4. Ueber den Einfluß der, einen tönenden Körper umgebenden oder berührenden, andern Körper und Gegenſtände auf den Ton oder Klang ſelbſt, oder: über die beſte Beſchaffenheit und Einrichtung der Concertlokale. S. 518.

5. Ueber die Nothwendigkeit einer Normalſtimmung, und das Mittel, ſie zu erreichen. S. 547.

Digitized by Google

I.

Bildniſſe.

Giacomo Meyerbeer.

Einem Manne, dem, wie Meyerbeer, es gelungen, drei bis heute für durchaus unausgleichbar geglaubte Schulen, wir meinen die deutſche, italieniſche und franzöſiſche, in dem Grade in ſich aufzunehmen, daß er aus der gewaltigen Trias mit ihren weſentlichſten Elementen eine Einheit geſtalten konnte, muß ein bis jetzt noch nicht erreichtes Verdienſt zugerechnet werden, zumal jene Vereinigung nicht etwa beſtand aus einem Zuſammenſtellen heterogener Elemente, vielmehr einer neuen Schöpfung zu vergleichen iſt, wo die Beſtandtheile der drei Schulen in merkwürdiger Miſchung und Verſchmelzung, wie ſolches nur durch einen außerordentlichen Geiſt geſchehen konnte, ins Leben treten. Giacomo Meyerbeer wurde im Jahr 1794 in Berlin geboren, wo ſeine Familie, ihrem Vermögen und ihren ſonſtigen Verhältniſſen nach, eine ehrenvolle Stellung einnimmt. Zwei Brüder Meyerbeer's,

der eine, Wilhelm, ward in der ſcientiviſchen Welt durch aſtronomiſche Forſchungen bekannt; der andere, Michael, verſprach in ſeinem durchaus ſchön geſchriebenen und tief gefühlten Trauerſpiele des „Paria" eine der ausgezeichnetſten Stellungen in der dichteriſchen Laufbahn zu erringen. Der Tod machte allzufrüh dieſem hoffnungsvollen Streben ein Ende. In ſeinem vierten Lebensjahre ſchon ließ M. auf die unbekannten Anlagen ſchließen, welche damals noch wie zarte Keime im Kindesgeiſte verborgen lagen. Seine lebhafte Auffaſſungsgabe merkte ſich mit unglaublicher Leichtigkeit die vorzüglichſten Melodien, welche herumziehende Orgelmänner vor ſeines Vaters Hauſe herleierten. Es war nicht ungewöhnlich, das Kind nach einem ſolchen Concerte zum Clavier hineilen zu ſehen, um das, was es ſo eben vernommen, wieder zu ſpielen, wo dann natürlicherweiſe der linken Hand ihr harmoniſcher Theil angewieſen wurde. Die frühreife Geiſtesbildung des Knaben feſſelte bald die Aufmerkſamkeit ſeiner Umgebung. Sein Vater vernachläſſigte ſonach kein Mittel, welches zur Entwickelung des hervorſtrebenden Talents hätte beitragen können. M. wurde der Leitung des vortrefflichen Pianiſten Lauska an=

vertraut, der mit den rationellen Principien gründlicher Sachkenntniß den anempfehlenswerthen Mechanismus der Schule Clementi's verband und überdieß ſeinen glänzenden Ruf als Lehrer mit allem Rechte behauptete. M. machte ſtaunenswerthe Fortſchritte. Im achten Jahre ſchon zog er die Aufmerkſamkeit des Publikums auf ſich, welches in Liebhaberconcerten den aufgeweckten Knaben manchem geprieſenen Talente ohne Bedenken anreihte. Es galt als nichts Ungewöhnliches mehr, ihn den beſten Pianiſten Wiens an die Seite zu ſtellen. Die Leipziger muſikaliſche Zeitung ſpricht zu verſchiedenen Malen (17. Nov. 1803 und 2. Januar 1804) von dem glänzenden jungen Clavierſpieler, und bewundert eben ſo ſehr die Leichtigkeit ſeines Spiels als deſſen Eleganz und Fertigkeit. Im neunten Jahre erhielt M. durch Zelter Unterricht in den Anfangsgründen des Generalbaſſes und der Compoſition. Die etwas rauhe Behandlungsart dieſes Lehrers ſchreckte den Knaben ab und weckte den Fleiß nicht in ihm, den ein ſolches Studium erfordert hätte. Glücklicher Weiſe indeß wurde M. bald darnach mit dem Abt Vogler bekannt; der damals in Deutſchland berühmte Organiſt und Muſiktheoretiker hörte von ungefähr den jungen M. Das Originelle, Erſtge=

borne, wie es aus den Improviſationen des Knaben hervorbrach, machte auf den Meiſter bedeutenden Eindruck; er ahnete den großen Geiſt, der ſich noch in kindlichem Spiel einzwang, und gönnte ihm ein Plätzchen in ſeinem Herzen und in ſeiner Zuneigung. Als kurz nachher der beberühmte Clementi nach Berlin kam, wo er ſich einige Zeit aufzuhalten gedachte, flößte ihm M's Vortrag auf dem Clavier ſo vielen Antheil ein, daß er, ſeiner Lehrerantipathie ungeachtet, es ſich eine emſige Sorge ſeyn ließ, dem fleißigen Knaben während ſeines Aufenthaltes in dieſer Stadt ununterbrochenen Unterricht zu ertheilen. Vor ſeinem zehnten Jahre noch und ohne eigentliche Harmoniekenntniß hatte M. aus natürlicher Anlage, aus Inſtinkt, wenn wir uns des Ausdruckes bedienen dürfen, nicht nur eine bedeutende Anzahl Clavier- und Geſangſtücke componirt, ſondern auch eine Ouvertüre zum Wieland'ſchen Schauſpiele „Alceſte"; die Hörner in D-Moll, welche in dieſer Arbeit vorkommen, verrathen die Unkunde, in welcher M. damals noch befangen war. Nichts deſto weniger erkannte Jedermann, beſonders aber ſachkundige Freunde, in dieſen Erſtlingsprodukten des erwachenden Genius das Ergebniß einer eminenten

bildungsfähigen Naturgabe und bewogen des jungen Künſtlers Eltern, ihrem Sohn einen tüchtigen Compoſitionslehrer beizugeſellen. Ihre Wahl fiel auf den Capellmeiſter Bernhard Anſelm Weber, Voglers Schüler. M. fand in dieſem Manne einen glühenden Verehrer Glucks; die wahrhaft ſchöne muſikaliſche Deklamation des großen Meiſters, eine durch lange Erfahrung begründete Kenntniß des dramatiſchen Styles, Alles, was Stimmenabtheilung, Inſtrumentation und äſthetiſche Praxis der Kunſt betraf, hatte Weber in vollem Maaße inne und konnte ſolches mit nicht zu überſehbarem Nutzen ſeinem Schüler aneignen; neben dem aber hatte er nur oberflächliche Kenntniß in der Harmonielehre; mit den Regeln der verſchiedenen Contrapunkt-Arten und Fugen wenig bekannt, konnte er nur mit äußerſter Mühe ſeinen Lehrling auf dieſen ſchwierigen Bahnen leiten, mußte ihn meiſtens ſich ſelber überlaſſen, auf welche Irrwege er auch auf ſolche Weiſe in den theoretiſchen Kunſtgebieten gerathen mochte. Folgende Anekdote mag die Wahrheit dieſer Angabe unterſtützen. M. brachte einſt ſeinem Meiſter eine Fuge; dieſer, eben ſo ſehr über die Arbeit verwundert, als ſich mit der Idee ſchmeichelnd, doch auch

tüchtige Schüler bilden zu können, entſchloß ſich alſobald, um aus der Sache nicht länger ein Geheimniß zu machen, das Meiſterwerk an den Abt Vogler abzuſenden. Weber freute ſich zum voraus im Gedanken ſeines Triumphes. Man ſah mit Spannung einer Antwort entgegen; es dauerte lange; endlich langte ein Päckchen an; Weber macht ſich darüber her, öffnet es in voller Erwartung und ſieht ſich jämmerlich enttäuſcht, als er ſtatt der gehofften Lobeserhebungen eine in drei Abſchnitte zerlegte Abhandlung über die Fuge erblickt; der erſte Theil enthielt in gedrängter Kürze die zur Bildung ſolcher Muſikſtücke erforderlichen Regeln; der zweite, mit folgendem Titel: „die Fuge des Schülers," enthielt die Analyſis der Meyerbeer'ſchen Arbeit, welche nach genauer Anſicht gänzlich mißlungen war; der dritte, mit der Ueberſchrift: „des Meiſters Fuge," war Voglers eigene Arbeit, die er, des Knaben Thema unterlegt, beigefügt hatte. Dieſes letztere Stück war auch ſorgfältig analyſirt. Takt für Takt erklärte Vogler auf wiſſenſchaftliche Weiſe, warum er je einer Form vor einer andern den Vorzug gegeben, und ſetzte die Beweggründe eines ſolchen Verfahrens aufs Gründlichſte auseinander.

Nach Voglers Tode erſchien die Arbeit unter folgendem Titel: „Syſtem für den Fugenbau, als Einleitung zur harmoniſchen Geſangsverbindungslehre“ (Offenb. André in 8. 75 S. ſtark, wobei 35 S. Muſik). Der Enttäuſchung! Weber ſtand verblüfft. M. aber ging in Voglers Kritik ein Lichtſtrahl auf, der über die längſtgeahnten Bedürfniſſe einen hellen Tag verbreitete. Er ſtudirte nun die Zergliederung beider Arbeiten, die des gelehrten Abtes und die ſeine; er verglich und erkannte immer mehr alles dasjenige, was ihm bisher unter Webers Leitung dunkel und unverſtändlich geblieben war. Ein edles Feuer loderte in der raſchen Jünglingsſeele auf; er ſetzt ſich nieder, ſchreibt unverzüglich eine andere Fuge zu acht Partien, indem er immer dem von Vogler aufgeſtellten Leitfaden folgte, und ſtand keinen Augenblick an, die neue Arbeit dem nachſichtigen, wohlwollenden Manne zu überſchicken. Der Erfolg dieſer zweiten Sendung war nimmer mit der erſten zu vergleichen. Folgende Zeilen, die Vogler an den lernbegierigen Jüngling abſendete, ſind von Bedeutung und veranlaßten M. zu einem Entſchluſſe, der für ſein künftiges Leben von hoher Wichtigkeit wurde. „Die Kunſt

eröffnet Ihnen eine ſchöne Zukunft; kommen Sie zu mir nach Darmſtadt, Sie ſollen wie ein Sohn des Hauſes behandelt werden und an der Quelle ſelbſt den Durſt nach muſikaliſchen Kenntniſſen löſchen.“ Einer ſolchen Einladung war nicht länger zu widerſtehen; enthielt ſie doch ſchon eine tröſtliche Zuſage, die dem jungen Künſtler mehr als eine gedankenloſe Phraſe galt. Er hatte keine Ruhe mehr; es drängte ihn zu dem fremden Lehrer, und als er endlich die väterliche Erlaubniß zur Reiſe erhalten, verließ er freudig ſeine Vaterſtadt und eilte mit den vielfachſten Erwartungen der neuen Bildungsanſtalt entgegen. Vogler, der damals, und mit Recht, den Ruf eines tiefen Muſikkünſtlers genoß, empfing den fünfzehnjährigen Fremdling mit Herzlichkeit. Es brauchte nur eine kurze Zeit, bis M. in einer Umgebung heimiſch wurde, wo früher Künſtler wie Winter, Ritter, Knecht ꝛc. die erſten Materialien zu ihrem künftigen Ruhme geſammelt und geordnet hatten. Als Genoſſen ſeines Studiums der Compoſitionslehre fand der Ankömmling Carl Maria v. Weber und Gänsbacher, die ſich bald nachher mit M. befreundeten (M. hatte während zwei Jahren mit Weber Tiſch und Schlafzimmer gemein) und unter dem

mannigfachſten Wechſel künftiger Verhältniſſe ihm freundſchaftlichſt ergeben blieben. Die eigentliche ernſtere Regſamkeit ſollte nun für M. beginnen; Kunſt wechſelte mit Wiſſenſchaft im Vogler'ſchen Hauſe, und der emſige Wettſtreit, der ſich zwiſchen Lehrer und Schüler entſpann, führte nicht ſelten zu den glücklichſten Reſultaten. Nach der Meſſe, wobei Weber, als katholiſcher Religion, ſeinem Lehrer zur Seite ſtand, verſammelte dieſer letztere ſeine Alumnen um ſich, um ihnen in einfacher, aber nichtsdeſtoweniger gründlicher Sprache die Geſetze des Contrapunkts auseinander zu legen; dann beſchäftigten ſich die drei Freunde mit der Aufgabe eines ihnen vorgelegten Themas oder komponirten einige Nummern Kirchenmuſik; Abends durchging Vogler die Arbeiten, und man belehrte ſich in wechſelſeitigem Zwiegeſpräch. Auf dieſe Weiſe wurde eine ganze einaktige Oper „der Prozeß" komponirt; Vogler hatte vom Großherzog von Heſſen den Auftrag zu dieſer Arbeit erhalten. Der Meiſter theilte den beiden Schülern Weber und Meyerbeer das Libretto mit, und ſo entſtand eine zweifache Arbeit, welche die Muſiker gegenſeitig kritiſirten. Die Oper kam nie zur Aufführung.

Je zuweilen begleitete M. ſeinen Lehrer in

die Cathedralkirche, wo ſich zwei Orgeln vorfanden; hier übten ſie ſich in der Improviſirkunſt, indem Beide, Einer nach dem Andern, ein gegebenes Fugenthema bearbeiteten, um es in allen ſeinen Richtungen zu entwickeln. Unter ſolchen Arbeiten verſtrichen zwei Jahre. M. hatte ſeine Kräfte geübt und ſeinem feurigen Geiſte die Richtung gegeben, ohne welche er auf zahlloſen Irrwegen ſich hätte ergehen müſſen. Auch erregten ſeine Arbeiten Aufſehen. Zu jener Zeit erſchienen als erſte öffentliche Compoſition Klopſtocks geiſtliche Geſänge, für vier Singſtimmen geſchrieben (Leipzig bei Peters). Gegen das Ende ſeiner Studienzeit und gleichſam, um ſeinen Lehrer für die gehabte Mühe zu krönen, ſchrieb M. ein Oratorium „Gott und die Natur,“ welches in Berlin aufgeführt und beifällig aufgenommen ward. Der bekanntlich ſehr muſikaliſche Großherzog von Heſſen wünſchte die Partitur kennen zu lernen und ward davon ſo befriedigt, daß er den jungen Künſtler nicht beſſer zu ehren glaubte, als wenn er ihn, der damals erſt ſiebzehn Jahre zählte, zum Hofkomponiſten ernenne. Außer dieſem ausgedehnten Werke hatte M. während ſeines Aufenthaltes in Darmſtadt noch Kirchenmuſik geſchrieben,

welche bis jetzt indeß nicht veröffentlicht worden iſt. Nach dem glänzenden Erfolge dieſer erſten, einſtimmig beifällig aufgenommenen Arbeit verließ Vogler mit ſeinen Schülern den alten Wohnort, durchreiste mit ihnen die vorzüglichſten Städte Deutſchlands, hielt ſich auf, je nachdem die Kunſtthätigkeit der einzelnen Städte den Touriſten Wiſſensbedürftiges und Wiſſenswerthes vorzeigte, beſprach mit den jungen Freunden die verſchiedenen Gegenſtände, die ſich ihnen darboten, und förderte immer mehr die Thätigkeit ſeiner Schüler, die ſo ſtets tieferen und feſteren Schrittes in die geheimnißvollen Gänge der Kunſt hineindrangen. So war wiederum beinahe ein Jahr verſtrichen, und der Zeitpunkt öffentlicher Wirkſamkeit erſchienen. Vogler, der herzensgute, etwas myſtiſche Mann, ſtellte ſeinem Schüler das Diplom eines Maeſtro aus und überließ ihn nun ſeinem eigenen Walten unter Anwünſchung des göttlichen Segens. Ein dramatiſches Werk, „Jephthas Tochter,“ welches ſich eher zu einem Oratorium als zu einer Oper geſchickt hätte, wurde bald nachher auf dem Münchner Theater aufgeführt. Ungeachtet der rauhen ſcholaſtiſchen Formen, womit die Muſik des Werkes überkleidet iſt, und des äußerſt mit-

telmäßigen Erfolges bei ſeiner erſten Erſcheinung wollte C. M. v. Weber „außerordentlich ſchöne Sachen“ darin gefunden haben. Wenigſtens war es nicht durchgefallen, und wenn M. auf der einen Seite nicht als voller Sieger davon zog, erntete er auf der andern als Claviervirtuos und Improviſator die glänzendſten Triumphe. Die eigentliche Weihe ſeiner Kunſt hoffte er in Wien zu erhalten, wo damals die gefeiertſten Meiſter ſich aufhielten. Er kam daſelbſt an, hörte Hummel, der in der ganzen Kraft ſeines Talentes prangte, und, die Wiener Schule mit der vergleichend, in welcher er herangewachſen, hielt er es augenblicklich für rathſam, ſein öffentliches Auftreten noch eine geraume Zeit zu verſchieben. Hummels Spiel, obgleich rein, deutlich und voll unausſprechlichen Zaubers, konnte in Bezug auf Charakter und auf Neuheit nicht mit demjenigen Clementi's verglichen werden, welches ſich mit Fülle und Jugendkraft in M. abſpiegelte. Erſt als der vorſichtige Künſtler nach unermüdlichem Fleiße auch diejenigen Eigenſchaften und Fertigkeiten erlangt (und hierzu verwandte er zehn volle Monate), welche ihm noch gemangelt hatten und ſeine Nebenbuhler auszeichneten, trater auf, eine wun-

derbare Erſcheinung, und erntete in vollem Maße den Lohn langer Ausdauer, deren nur eine ähnliche Künſtlerbruſt hätte fähig ſeyn können. Moſcheles, der oft Gelegenheit hatte, M. zu hören, äußerte ſpäter zu verſchiedenen Malen bei Fetis, daß damals wenig Künſtler im Stande geweſen wären, in einer Fehde mit dem Weitemporragenden zu ſiegen. Dieſer, im Gefühle ſeiner Ueberlegenheit, und um ſeinen Collegen nicht eigene Waffen in die Hände zu geben, entſchloß ſich, die Veröffentlichung ſeiner Claviermuſik zu verſchieben. Es war dieß vielleicht ein etwas wunderliches Vorhaben, welches den jungen Geiſt beſchäftigte. Die Gefahr, eigene Ideen, eigene Originalität, eigene Ausführungsneuheit Andern mitzutheilen, mag wohl nur eine eingebildete geweſen ſeyn, und weil er dieß einige Zeit nachher eingeſehen hatte, ſo blieb ihm ſchon längſt keine Zeit zu einer ſolchen Arbeit mehr übrig. Gedanken künftiger Theaterthätigkeit füllten allmählig ſeine ganze Muße; ſelten nur noch ließ er ſich öffentlich hören; das Clavier trat in den Hintergrund, ſelbſt zur eigenen Erholung ſpielte er kaum mehr, und die Clavierkompoſitionen, welche der Mehrzahl nach noch nicht aufgezeichnet worden

waren, verhallten allmählig in ſeinem Geiſte und gingen auf dieſe Weiſe für die Kunſt verloren. Seinem Ruhme als glänzender Pia- niſt zufolge erhielt M. einen Operntext, „Abimelech oder die beiden Kalifen,“ welcher in Jephtha’s Art und Charakter abgefaßt wurde und, dem damals vorherrſchenden italieniſchen Muſikgeſchmack zuwider, unbeachtet blieb, nicht das geringſte Aufſehen erregte. Es hätte dieſe zweite Erſcheinung auf dem Theater, die man, wie die erſtere, eine geſcheiterte nennen mag, äußerſt niederſchlagend auf den Künſtler wirken müſſen, wenn nicht wohlwollende Freunde und hier be- ſonders der bekannte Salieri auf den angehen- den Componiſten eingewirkt hätten. Salieri hob das Mangel- und Fehlerhafte der Jugendperiode nachſichtsvoll heraus, zeigte M., wie er noch nicht hinlänglich den Mechanismus der menſch- lichen Stimme ſtudirt habe und die Sänger nur nachtheilig vermitteln könnten, daß auf dieſe Weiſe anziehende Melodien unbeachtet blieben; er bemerkte ihm überdieß, daß ſeine Sangpar- thien unrichtig abgetheilt ſeyen, daß er allmäh- lig all das Verjährte, Formloſe abſtreifen müſſe, um jene tüchtige Gefälligkeit zu erlangen, welche man keineswegs mit Leichtfertigkeit und Ober-

flächlichkeit verwechſeln darf. M. nahm den freundſchaftlichen Rath des erfahrnen Künſtlers mit Dank auf, tröſtete ſich über den mittelmäßigen Erfolg ſeiner letzten Arbeit, ſchöpfte frohe Hoffnung aus ſeines aufrichtigen Berathers Ausſage und begab ſich nach deſſen Vorſchlag unverzüglich nach Italien, wo er es ſich hauptſächlich zur Aufgabe machte, erſt dann zurückzukehren, wenn er in der Kunſt, für Stimmen zu ſchreiben, eine hinlängliche Fertigkeit erlangt haben würde. Die italieniſchen Opern eines Nicolini, Farinelli und Paveſi ꝛc., welche man damals vorzugsweiſe auf den Theatern zu München und Wien gegeben hatte, konnten einem aus deutſchen Elementen geſchaffenen, mit deutſcher Harmonie genährten Geiſte auf keine Weiſe zuſagen. Es war daher mehr das Ergebniß eines edeln Vertrauens zu Salieri, welches den jungen Künſtler beſtimmte, eine Reiſe zu unternehmen, deren Zweck ihm, wenn nicht hinderlich, wenigſtens von der allerunbedeutendſten Förderlichkeit ſchien. Roſſini hatte damals ſeine Siegerlaufbahn erſter Epoche angetreten. In Venedig gab man gerade die Oper „Tancred," die auf M. einen günſtigen Eindruck machte. Als er nach Endigung des Stückes das Schau-

Digitized by Google

ſpielhaus verlaſſen hatte, war er ſehr günſtig aufgeregt. Die Abneigung gegen italieniſche Manier war bedeutend gemindert, und was vorher aus Unbekanntſchaft der Gegenſtand einer natürlichen Gleichgültigkeit geweſen, wurde nun der Gegenſtand emſiger Vorliebe. Seine Schreibart und Gedankenform wurde allmählig umgeſtaltet. Es gelang M. nach einigen Monaten eifrigen Studiums (1818) auf dem Theater zu Padua eine Oper „Romilda und Conſtanza" aufzuführen, die mit eleganten, gefälligen Melodien eine effektvolle, reiche Harmonie verband, und die in die damals obwaltenden Bedingungen des italieniſchen Geſchmacks einging. Einen Theil des rühmlichen Erfolges dieſer Oper, für Madame Piſaroni geſchrieben, verdankte M. dem Andenken ſeines Lehrers Vogler, welcher ein halbes Jahrhundert früher (1772) ein Schüler des Pater Valotti geweſen, deſſen Muſik und Schule in Padua große Achtung genoß. Ein Jahr nachher (1819) ließ M. ſeine „Semiramide riconnosciuta" aufführen, deren Hauptrolle Mad. Caroline Baſſi anvertraut worden war, einer lyriſchen Schauſpielerin, neben der man bis zur Paſta vergeblich eine gleiche geſucht hätte; und 1820 gab Venedig „Emma di Resburgo", eine

Oper, die neben Roſſini's „Eduardo und Chriſtina", welche ungefähr um dieſelbe Zeit aufgeführt wurde, einen glaublos enthuſiaſtiſchen Erfolg hatte. M.'s Name war nun in Italien populär geworden; wo und wann ihn eine Lippe nannte, geſchah es mit der größeſten Bewunderung. Die Oper „Emma di Resburgo" wurde auf verſchiedenen Theatern aufgeführt, ins Deutſche überſetzt und mit glänzender Ausſtattung gegeben. Wie es ſich nun auch um dieſe Opern verhalte, ſo hatte M. ſelbſt dieſelben nur als Studien angeſehen, welche ihm dazu dienten, mit Geſchick die Behandlung der Menſchenſtimmen und Geſangsformen zu erlernen, in denen die italieniſche Schule den Vorrang hält. Um aber beim italieniſchen Publikum Glück zu machen, mußte er auch in die italieniſche rein ſinnliche Kunſtanſicht dieſes Volkes eingehen und einen Theil ſeiner Individualität nothgedrungen verleugnen. Er that, was faſt alle deutſche dramatiſche Componiſten (Händel, Haſſe, Gluck, Mozart, Nauman, Winter, Weigl) vor ihm gethan, die es auch für nothwendig erachtet, in Italien für italieniſche Sänger Opern zu componiren, um jene gewandte Behandlung der Singſtimmen und Geſangsformen zu erlernen, die den

Compoſitionen der Italiener vorzüglich eigen. Haben nun dieſe Opern mehr Glück gemacht, als M. von Werken erwartet hatte, die er blos als Studien zu einem beſtimmten Ideale betrachtete, ſo war es unbillig von deutſchen Kritikern, anzunehmen, daß dieſelben M.'s Standpunkt und wahre Anſicht von dramatiſcher Muſik bildeten. Wie Mozart, Gluck, Winter und Andere nicht nach früheren, in Italien geſchriebenen Arbeiten beurtheilt werden dürfen, wohl aber nach ſpäteren Geiſtesproducten, ſo muß man auch, wenn man von M. als dem dramatiſchen Componiſten ſpricht, die letzten beiden Arbeiten dieſes Künſtlers, „Robert der Teufel„ und „die Hugenotten," im Sinne haben, um den muſikaliſchen Standpunkt der Compoſition anzugeben. Während dieſe Dinge im Auslande geſchahen, erhoben ſich im Vaterlande tadelnde Stimmen, wovon die Einen den Neuerer beklagten, die Andern den Abtrünnigen anſchuldigten. Jeder neue Sieg, den M. erfocht, ſchärfte den Zahn ſeiner Gegner, ſelbſt Weber, der vertraute Jugendfreund des ausgewanderten Componiſten, ſtimmte mit ein; und weil die Freundſchaft eben aus Freundſchaft ſich mehr zu erlauben hat, wie ſie glaubt, ſo ſprach Weber ſeine Meinung laut aus in einem

Artikel, den er in der Dresdner Zeitung publicirte, bei Gelegenheit der Aufführung einer deutſchen und italieniſchen Oper ſeines Freundes. Wir wollen hier eine Bemerkung nicht übergehen, welche Fetis bei dieſer Veranlaſſung machte, und die wir um ſo lieber mittheilen, als es Niemanden einfiel, den unabhängigen, gediegenen Muſik-literaten der Partheilichkeit zu beſchuldigen. „Weber, ein Mann von ſeltenem Talente, der eben ſeine Hauptkraft aus einer abſoluten Kunſt-Auffaſſung ſchöpfte, war am allerwenigſten geneigt, eine Eclectik zu dulden, die durchaus entgegengeſetzte Syſteme als dienlich anerkennt, obgleich ſie andere Gegenſtände abzwecken. Die erhabenen Abſichten, welche zum Eclecticismus hinführen, ſind übrigens dem Menſchengeiſte eine äußerſt ſelten inwohnende Eigenſchaft. Ich habe beinahe immer geſehen, wie die herrlichſten Kunſtgenie's engherzige Vernünftler geworden, wenn es darauf ankam, die Erzeugniſſe einer fremden Schule zu beurtheilen. Wir wollen uns daher nicht wundern, wenn Weber über die Richtung abſprach, die M. eingeſchlagen, um ſich von einer Schule zu entfernen, wo jener verharrt hatte. Weber empfand die italieniſche Muſik nicht ganz; ſie war ihm ſogar antipathiſch.

Seine Oppoſition wurzelte daher in Ueberzeugung" u. ſ. w. Die äußeren Stürme reichten jedoch nicht bis in die Seele des Künſtlers hinein; Weber bewahrte ſeinem Freunde M. die alte Anhänglichkeit. Folgende Zeilen, die der Dresdner Capellmeiſter an Gottfried Weber richtete, deuten auf das richtigſte Verhältniß, welches zwiſchen den beiden Componiſten, dem Verfaſſer des „Freiſchütz" und demjenigen der „Hugenotten", obwaltete: „Vergangenen Freitag hatte ich die große Freude, M. einen ganzen Tag bei mir zu ſehen; haben dir die Ohren nicht geklingelt? Es war wahrhaftig ein Glückstag für mich, eine Erinnerung an die ſchöne Zeit, wo wir in Mannheim lebten. Erſt tief in der Nacht haben wir uns getrennt. M. begibt ſich nach Trieſt, um dort ſeinen „Crociato" in Scene zu ſetzen. Nach einem Jahre wird er nach Berlin kommen, wo er dann wahrſcheinlicher Weiſe eine deutſche Oper ſchreibt. Gott geb's! — Ich habe ihm recht aufs Gewiſſen geredet. . . . . ". — Ganz wie Weber hoffte, geſchah es doch nicht, und weil nun derſelbe gegen eine lebhaft gehegte Erwartung M. auf der einmal betretenen Bahn verharren ſah, demnach mit vielem Aufwande ſeine Opern auf der Dresdner

gränzten Beifall. Kein Einziger jedoch wäre auf den Gedanken gekommen, in dem Verfaſſer dieſer Oper denjenigen zu ahnen, deſſen Genius einen Robert den Teufel und die Hugenotten ins Leben rufen ſollte. Man ging ſo weit, da M. während einiger Jahre nichts mehr von ſich hören ließ, beſagte Oper als einen Abſchied an die Oeffentlichkeit anzuſehen. Während dieſer Zeit hatten Vermählungsangelegenheiten (1827) des Künſtlers Muße in Anſpruch genommen. Zudem kam ſpäter der Verluſt zweier Kinder und die Lähmung, welche ſolche Urſachen zur Folge haben. M's. Thätigkeit war gehemmt, es blieb ihm kaum ſo viel Geiſtesfreiheit übrig, die neue Bahn vollends abzuzeichnen, auf welcher er von nun an voranzuſchreiten im Sinne hatte. Erſt im Jahr 1828 machte er ſich mit neuem Eifer an ſeine Arbeit; in Robert dem Teufel ſollte ſich die neue Tendenz völlig verwirklichen. Gegen Ende des Monats Julius 1830 war die Arbeit geendet und der Verwaltung der großen Oper in Paris überreicht. Indeſſen brach die Revolution aus; die Theaterdirection wird umgewechſelt, und jetzt mußte M. es als eine außerordentliche Vergünſtigung anſehen, wenn ſeine Oper zur Aufführung ge-

bracht werden ſollte. Es geſchah jedoch im November 1831. Dieſes Datum ſteht mit unauslöſchlichen Buchſtaben in den Annalen des Opernhauſes, weil von hier aus der Stern ſeines Glückes ihm aufgegangen war. — Wir übergehen eine der letzten Generalrepetitionen nicht, die einen durchaus merkwürdigen Vorfall aufzuweiſen hat. Es fanden ſich dabei eine große Anzahl jener kenntnißloſer Kunſtrichter ein, wie es deren überall und hauptſächlich in Paris gibt. Das Werk beſpötteln, es zerreißen, ſich darüber luſtig machen, war eine geringe Sache dieſer Handwerksrichter, die ſich ſchon zum voraus freuten, dem kaum gebornen Erzeugniſſe eine vorſchnelle Grabrede halten zu können. Wenn's hoch käme, meinten die Ariſtarchen, ſo dürfte das Stück zehn Vorſtellungen erleben. Durch all dieß dumpfe hin und her Wiſpern wurde der Unternehmer des Hauſes unruhig gemacht; ja, als ihm die Sache deutlicher zu Ohren kam, konnte er ſeinen Schrecken nicht länger verhehlen. Zufälliger Weiſe ſtand auch Hr. Fètis im Saale; an dieſen wandte ſich der Beängſtigte, um ihn der Sache wegen um Rath zu fragen. „Geben Sie ſich immer zufrieden, tröſtete dieſer, ich habe mit meinen bei-

den Ohren aufgehorcht, es ſollte mich wundern, wenn ich mich getäuſcht hätte. Es iſt in dem Werke mehr Großes als Kleines; die Scene iſt voll Leben, der Ausdruck kräftig; es geht gewiß tief ins Gemüth hinein. Glauben Sie mir, der Himmel iſt nicht hoch genug — die Sache reicht hinan, die Oper geht von einem Weltende zum andern.“ — Hat ſich je eine Prophezeihung beinahe buchſtäblich verwirklicht, ſo darf es ſicherlich von der ſo eben berührten geſagt werden. Selten noch hat eine Oper ein ſolches Aufſehen gemacht, eine ſolche Popularität erlangt. Dem Unternehmer der großen Oper jedoch nicht allein war Robert der Teufel ein Mammon geworden, er hat eben ſo einige Provincialdirectionen vor einem Banquerutt geſchützt, der ohne die unerwartete Aushülfe erfolgt wäre. In Paris haben bis jetzt 300 Vorſtellungen dieſes Werkes die ſchau- und hörluſtige Welt bei Weitem noch nicht befriedigt; denn jede Vorſtellung füllt das Haus, und 9 bis 10,000 Fr. ſind der gewöhnliche Ertrag, auf den die Caſſe beiläufig rechnen darf. Die Oper wurde ins Deutſche, Engliſche, Italieniſche, Holländiſche, Ruſſiſche, Polniſche, Däniſche ꝛc. überſetzt, fand Eingang an allen Büh-

nen und erregte überall eine gleiche unbezwingbare Begeiſterung. In Amerika wurde Robert während einiger Monate hinter einander in Neu-Orleans auf dem franzöſiſchen und italieniſchen Theater gegeben. In der Havanna, in Mexico, in Algier kann man das Werk hören, und überall unter den Nationen der verſchiedenartigſten Denkart und Geiſtesbildung ein und derſelbe unerhörte Erfolg. — Wer von ungefähr die Muſik Robert des Teufels hörte, ohne deren Verfaſſer zu kennen, würde, wenn er mit den übrigen lyriſchen Werken M's bekannt wäre, nie auf den Gedanken kommen, daß dieſe letzte Schöpfung aus einem und demſelben Geiſte geboren. Feſt hatte ſich der Künſtler an die etwas ſteifen Formen der ältern Schule halten müſſen, um wie ein Lyceumsſchüler nach hinlänglicher Proſodiekenntniß ein Carmen verfaſſen zu können. Da wurde es dem Geiſte zu enge, er ſuchte in einer andern Sphäre das Freiere, Leichtere, Gefälligere des italieniſchen Geſanges. Unter dieſem Umherſchweifen ſucht er ſich, kann ſich aber immer ſelbſt noch nicht finden. Da hält plötzlich der Schöpfertrieb inne; es zerberſten alle Feſſeln; ein neues Leben wird geſchaffen. Arbeit, Erfahrung, Vergleichung,

Analyſis, ein ſechsjähriges raſtloſes Prüfen und Forſchen, Alles trug dazu bei, dieſe Wiedergeburt zu beſchleunigen, die unter raſtloſer Thätigkeit herangereiſt war. Robert der Teufel iſt weder ein deutſches noch ein italieniſches Werk, es iſt eine Schöpfung aus beiden Elementen, alſo aber, daß ſie, in dem ſelbſtſtändigen unabhängigen Geiſte in Eins verſchmolzen, ein eigenthümliches Weſen bildet, worin ſich eine freie originelle Individualität auf eine unverkennbare Weiſe geoffenbart hat. Robert der Teufel kann keinen Weber, keinen Roſſini zum Verfaſſer haben; er iſt eben nur von Meyerbeer.

Vor ihm war das Syſtem, worauf M's Muſik fußte, ein noch unbekanntes. Es wäre zu lang, mit weitläufig analytiſchen, aus dem Werke gezogenen Gründen unſere Angabe zu unterſtützen; wir berühren daher nur das unumgänglich Nothwendige und glauben in Folgendem nicht zu wenig geſagt zu haben. Robert der Teufel enthält in nicht geringer Anzahl reizende, anmuthige, graziöſe Melodien, welche in jedem eigenthümlichen Umſtande eben ſo viel Wahrheit als Convenienz haben; ſeine Inſtrumentation iſt rein, keine überſetzte, eine rein deutſche; jeden Augenblick ſtaunen wir über neue

Inſtrumentenaſſociationen; es überraſchen uns die unerwartetſten Effekte, welche eben ſo ſehr auf Orcheſtereinrichtung beruhen, als auf einem wunderbaren Accentenwechſel, wobei uns nie eine gezwungene oder gar unnatürliche Verbindung auffällt. Und durch, über und um es zieht ſich und ſchwebt ununterbrochen die Begeiſterung mit unendlicher Weihe — bald iſt ſie eine rein dramatiſche, wie in den beiden erſten und dem vierten Acte, bald die poetiſche oder ideale, wie hier und in einem Theile des dritten, und endlich die religiöſe, wie ſie ſich beſonders im fünften Act fühlbar macht. Es liegt in dem Werke außerordentlich viel Erfahrung, Scharfſinn, Kunſtphiloſophie, es führt uns jeden Augenblick zu einem Geiſte zurück, wo ſich tauſend kräftige Gefühle regen, die von der glühendſten Leidenſchaft bis zur kalten Ueberlegung, unter den leiſeſten Schattirungen mit Meiſterhand gezeichnet, ſich vorfinden. Nach dem Geſagten alſo halten wir es für unnöthig, den von einer gewiſſen, durch Perſönlichkeiten leidenſchaftlich aufgeregten Seite her gemachten Vorwurf auszugleichen, M. gefalle ſich nur in verzerrten, heftigen, überſpannten, unnatürlich aufgereizten, gräßlichen, Abſchen erregenden Situationen und

ſeine Melodien verfallen, wenn er einfach bleiben wolle, wenn nicht in flache, gehaltloſe Platituden, ja ſogar Trivialitäten, wenigſtens in ein geſuchtes, geſchmackloſes, ſchmachtendes Weſen, das er irrigerweiſe für Originalität halte. — Aus Vergünſtigung war M. zur großen Oper gekommen — geſtern noch eine Gnade —! heute ſchon hat der Muſikus ſeinen Herrſcherthron dort aufgeſchlagen, die Rollen ſind gewechſelt, es iſt Alles anders geworden. Der Operndirector mit ſeinem Speculationsgeiſte begriff alſo bald, wie von den Leiſtungen eines Mannes die Blüthe der königlichen Singakademie bedingt wurde, ohne dabei ſeinen eigenen Vortheil zu vergeſſen. Er eilte demnach und bot M. den neuen Operntext der Hugenotten, wozu Scribe die Worte geſchrieben hatte. Die Theaterverwaltung, um ja in ihrer Sache ſicher zu ſeyn, und damit die Unternehmung nicht in die Länge gezogen würde, machte mit dem Künſtler einen Vertrag, worin feſtgeſetzt wurde, daß, im Falle er nach einer beſtimmten Zeit nicht geendet, er der Theaterkaſſe 30,000 Fr. zahlen müſſe. Die Theaterverwaltung hatte ſich dagegen verpflichtet, die Arbeit in einer feſtgeſetzten Epoche aufzuführen. Die Zeit ſtrich vorüber;

Digitized by Google

Familienangelegenheiten, wozu eine hartnäckige Krankheit der Gattin des Künſtlers gerechnet werden muß, unterbrachen ſeine Thätigkeit. Die Oper konnte am feſtgeſetzten Zeitpunkte nicht einſtudirt werden. M. verlangt 6 Monate Aufſchub, man verweigert die billige Anfrage. M. nimmt die Partitur und bezahlt die 30,000 Fr. Bald jedoch ſieht ſich der Director genöthigt, anderer Meinung zu werden. Die Zahl ſeiner Theaterbeſucher wurde täglich geringer; was thun? Er zahlte die Summe zurück, und die neue Oper wird im März 1836 zum Erſtenmale aufgeführt.

Hatte ſich M. in dem vorigen Operntext oft in den Gebieten des Phantaſtiſchen bewegt, ſo trat er jetzt mehr auf geſchichtlichen Boden. Beide Libretti können nicht mit einander verglichen werden; auffallend iſt übrigens, wie in letzterem während der drei erſten Akte die Arbeit langſam von Statten geht; es gehört ein ungewöhnliches Talent dazu, unter ſo ſchwierigen Bedingungen, wo nicht langweilig, vielleicht doch gleichgültig zu werden. Des Künſtlers Genius jedoch belebte ſeinen Stoff, er ſuchte auch da Bewegung und Leben hineinzubringen, wo dieſe beiden Hauptelemente des dramatiſchen

Intereſſes gänzlich zu mangeln ſchienen. Auch ihrem Kunſtgehalte nach laſſen ſich beide Opern nicht mit einander vergleichen; es iſt jede derſelben unter manchen ihr eigenen Bedingungen ins Leben getreten und bildet für ſich ein Ganzes, das als ein ſolches beurtheilt werden will. Dürfen wir jedoch im Allgemeinen unſere Meinung ſagen, ſo glauben wir den Hugenotten vor Robert dem Teufel einen Platz einräumen zu müſſen. — Und, wie wunderbar! gleich wie das erſte Mal gingen auch dieſem Werke ominöſe Gerüchte vorher; der Unausführbarkeit, des Unſinns ſogar wurde es beſchuldigt, — freilich ſeinem innern Gehalte nach war es himmelweit von den Alltagsopern verſchieden, von jenen hauptſächlich, die ſeit geraumer Zeit auf der franzöſiſchen Bühne Parade machten. Dramatiſche Wahrheit und Tiefe, Friſchheit des Colorits, Freiheit in Bewegung und Haltung, Eleganz der Formen — dies ſind Charaktere, die dieſem Werke ohne allen Zweifel zukommen; ſehen wir auf Inſtrumentation, auf Stimmeneffect und Stimmenverbindung, ſo möchte wohl in dieſer Partitur zu finden ſeyn, was man bis jetzt vergeblich in mancher andern geſucht hätte. Wir enthalten uns, ihre einzelnen Schönheiten herauszuheben,

ſie haben ſich längſt ſelbſt empfohlen und keines fremden Organs bedurft, um berühmt zu werden. Berlioz nannte dieſe Rieſenarbeit eine „muſikaliſche Encyclopädie“ und glaubt, es wäre in der einzigen Oper Stoff genug, zwanzig andere zu bilden. Es hat M. eine volle Welt in ſeiner Bruſt; die Gebilde ſeines Geiſtes tragen unverkenntlich das Gepräge nicht nur eines eminenten Talentes, wir meinen, es dürfe daſſelbe mit keinem andern Worte als mit dem des Genius belegt werden. — Gegenwärtig beſchäftigt ſich M. mit der Compoſition einer neuen Oper in fünf Acten für die königliche Sing-Academie, mit einer andern für die komiſche Oper und mit einem Oratorium, das für den Conzertverein des Conſervatoriums in Paris beſtimmt iſt. Außer den dramatiſchen Werken, von welchen wir bisher geſprochen haben, und die in der Muſikwelt bekannt wurden, componirte M. Kirchenmuſik, wie unter Anderm ein Stabat, ein Miserere, ein Te Deum, zwölf Pſalmen mit Chören, acht vierſtimmige Geſänge von Klopſtock ohne Inſtrumentalbegleitung, das Oratorium „Gott und die Natur,“ mehrere Cantataten, zu welchen wir den Feſtgeſang rechnen, der bei der Inauguration des Gutenbergiſchen

Monuments in Mainz aufgeführt wurde; eine Dithyrambe an Gott, viele deutſche, italieniſche, franzöſiſche Lieder, Melodien und Scenen, unter welchen letzteren wir folgende herausheben, die in Paris veröffentlicht wurden: le Rang des vaches d'Appenzelle; le voeus pendant l'Orage; le monic; le poëte mourant; Rachel et Naphtalie ꝛc. Alle dieſe Producte zeugen von Genialität und zeichnen ſich durch dramatiſche Bewegſamkeit aus. —

M. iſt General-Capellmeiſter Sr. Maj. des Königs von Preußen, Mitglied der ſchönen Künſte in Berlin, auswärtiges Mitglied des Institut de France, Officier der Ehrenlegion, Ritter des belgiſchen Leopoldsordens, des Sodkreuzes, des braunſchweigiſchen Ordens Heinrich des Löwen, des ſächſiſchen Erneſtiniſchen Hausordens ꝛc. ꝛc. Und im Uebrigen mögen die, welche ſich beſonders für das Leben und ewig hiſtoriſch denkwürdige Wirken dieſes zugleich edelſten Menſchen und Mannes, Meyerbeers, intereſſiren, auf die ausführliche Darſtellung Jenes verwieſen ſeyn, die demnächſt in einem beſondern Werke des Verfaſſers der Publicität übergeben werden wird, und hier nur in leichten Umriſſen gezeichnet werden konnte.

Jacques Fromenthal Halevy.

Halevy iſt unſtreitig einer der fruchtbarſten und auch bedeutendſten jetzt lebenden franzöſiſchen Componiſten. Er ſtammt aus einer iſraelitiſchen Familie und iſt am 27. März 1799 zu Paris geboren. Seine erſte Erziehung erhielt er in der Unterrichtsanſtalt Cazot. Schon in früher Jugend legte er Beweiſe von einem außerordentlichen muſikaliſchen Talente an den Tag, und ſeine Eltern kamen daher bald zu dem Entſchluſſe, ihn ſich der Kunſt widmen zu laſſen, wenn er fernerhin Luſt und Anlage dazu zeige, und wenigſtens den Verſuch zu machen, wie weit ſich dieſelben wohl äußerten. Er kam daher, noch nicht volle zehn Jahre alt, in das Conſervatorium zu Paris, wo er indeß, theils ſeiner Jugend wegen, theils weil noch nichts Feſtes über ſeine Zukunft beſtimmt war, nur als Geſangszögling aufgenommen wurde. Unterricht auf irgend einem Inſtrumente erhielt er gar nicht,

biſ man gewahr wurde, daß der Knabe für ſich ſelbſt ſchon, ohne alle Anleitung, rein durch ſein ſchönes Talent und einen ſeltenen Fleiß getrieben, eine für ſein damaliges Alter nicht unbedeutende Fertigkeit auf dem Claviere ſich erworben hatte. Nun ward er, zumal da er auch im Singen ſich durch auffallend ſchnelle Fortſchritte auszeichnete, und demnach über ſeinen künftigen Beruf als Muſiker gar kein Zweifel mehr übrig bleiben konnte, auch einer Instrumental-Claſſe zugewieſen, wo Charles Lambert ſeine Studien auf dem Pianoforte zu leiten hatte. Aber ſchon binnen einem Jahre — ſo fruchtbar war ſein Talent, und ſo unermüdet ſein Fleiß — war er den Kräften und der Methode dieſes Meiſters völlig entwachſen, und da er ausdrücklich nach einem umfaſſenden Unterrichte in der Compoſition ſich ſehnte, ſo ward, ungeachtet ſeines noch zarten Alters, und obſchon der gewöhnliche Curs dadurch um mehrere Unterrichtsſtufen unterbrochen wurde, der würdige Berton ſein Lehrer. Es kann hier nicht ohne beſondere Hervorhebung bleiben, daß es von einem ſeltenen Talente und merkwürdig frühen Voranſchreiten Halevy's zeugt, wenn man ihn damals, wo er noch nicht einmal das

dreizehnte Lebensjahr zurückgelegt hatte, ſchon als **Repetiteur d'une Classe de Solfège** anſtellte, wie für die Studien unter Berton reif fand, und geſchehen muß dies wirklich ſeyn, ſonſt wäre eine ſo ganz außergewöhnliche Claſſenverſetzung mit ihm nicht vorgenommen worden. Uebrigens ſollte auch der letztgenannte Meiſter nicht lange des fleißigen und geiſtig wie körperlich ſo ſehr aufgeweckten Schülers ſich freuen: gegen alle Erwartung war derſelbe bald auch dieſer Schule entwachſen und mußte dem erſten Lehrer und Director der Anſtalt ſelbſt, Cherubini, zu weiterer Fortbildung zugewieſen werden. Die ernſten und mächtigen, weit umfaſſenden Gegenſtände indeß, welche dieſer ſtrenge Mentor ihm entgegenſtellte, waren von dem jugendlichen Geiſte nicht ſo bald überwunden: fünf volle Jahre mußte Halevy in der Schule Cherubini's verweilen, und vollendete während der Zeit und unter der ſorgfältigſten Leitung alle Studien des Contrapunkts und der Compoſition überhaupt, woraus der vollkommenſte Beweis erſteht für die Gründlichkeit der Bildung, welche Halevy als Tonſetzer in ſeiner Jugend genoſſen, und woher wir denn auch im vollkommenſten Maaße zu dem Rechte gelangen, diejenigen An-

ſprüche an ſeine Leiſtungen zu ſtellen, welche nur durch eine umfaſſende contrapunktiſche Durchbildung von Seiten eines Componiſten befriedigt werden können, um ſo mehr, als nach einem kaum zweijährigen Curſus ſchon Cherubini ſeinen Schüler ſelbſt für befähigt erklärte, an der Concurrenz um den großen Preis, welchen die Königl. Academie der Künſte zu Paris alljährlich für die Schüler des dortigen Conſervatoriums ausſetzt, Theil zu nehmen, und wirklich auch Halevy im Jahre 1816, nachdem er 1814 bereits den Preis der Fuge gewonnen hatte, eine ſolche Theilnahme zugeſtanden wurde. Kehrte er auch nicht ſieggekrönt aus dem Kampfe in ſeine ſtillen Studierzimmer zurück, ſo war die Befähigung zur Theilnahme an ſich doch ſchon eine höchſt ehrende Anerkennung, und daß es an Kräften zum Siege ihm nicht fehlte, bewies er 1819, wo er gänzlich aus dem Conſervatorium entlaſſen wurde und wirklich jenen erſten Compoſitionspreis durch eine Cantate „Herminia“ gewann, die ſo großen Beifall fand, daß ſelbſt die Regierung aufmerkſam auf ihn wurde und ihn auf ihre Koſten zur weitern Fortbildung für zwei Jahre nach Italien ſchickte, wo er beſonders zu Rom noch Viel zu profitiren glaubte,

indem er dort ſich des Umgangs mit dem claſſiſchen Meiſter Baini erfreute, unter deſſen Leitung er ſich eifrigſt auch mit dem Studium älterer, wirklich claſſiſcher Muſikwerke beſchäftigen konnte. Aus Italien wandte er ſich auch nach Wien, um den Sinfoniſten Beethoven kennen zu lernen, bei dem er aber nur „als ein Schüler Cherubinis", aber dann auch eine ſehr freundſchaftliche Aufnahme fand.

Im September 1822 kam H. nach Paris zurück und hatte er, wie aus der bisherigen Erzählung zur Genüge hervorgeht, bis dahin alle Schulen durchgemacht, deren Studien vor allem ſelbſtändigen Wirken zu abſolviren wir irgend nur von einem mit Geiſt und Talent reichlich ausgeſtatteten jungen Künſtler verlangen können; trat er, wirklich ausgerüſtet mit den ſchönſten Gaben und gründlichſten Kenntniſſen, an dem heimathlichen Heerde wieder auf, um nun auch Früchte bringen und tragen zu laſſen den Saamen, der in ſo glücklicher Weiſe ausgeſäet worden war, ſo ſtand ihm doch die ſchwerſte, die gefährlichſte Schule noch bevor, die Schule des Lebens, der Welt und Zeit; denn der Saamen gehört wohl einem eigenen geheimnißvollen Boden, aber die Frucht — der Welt, dem freien

Leben, und ob ſie in dieſem auch gedeihe, ob ſie in dieſem auch zur völligen Reife gelange, hängt nicht blos von der reinen Keimesfülle des Saamens, ſondern von noch manchen andern und ſelbſt zwar äußeren Umſtänden ab. Bisher hatte Halevy ſeine Kunſt und ſein Leben lediglich von der poetiſchen Seite auffaſſen, hatte ſchwelgend in der Phantaſie ein Leben voll lauter Idealität führen können; jetzt ſollte es gelten, alle Poeſie auch in die Praxis, alle Phantaſie in die Realität überzutragen, und wie viele der ſchönſten, kräftigſten Künſtlergemüther in ſolchem Kampfe ſtraucheln, wie viele der herrlichſten und zur üppigſten Blüthe entfalteten Talente in dieſer ernſteſten aller Schulen wieder zu Grunde gehen, bedarf unſeres Nachweiſes hier nicht mehr. Wir wollen ſehen, wie Halevy ſeine Mittel auch in dieſer Richtung geltend machte. Schon vor ſeiner Abreiſe nach Italien hatte er, da doch einmal in Frankreich und Italien ein Componiſt hauptſächlich nur auf der Bühne ſein Glück zu machen im Stande iſt, und da er vorzugsweiſe auch der dramatiſchen Compoſition ſich hinzugeben beſchloſſen hatte, zu Paris eine Oper „Les Bohémiennes“ (die Zigeunerinnen) componirt; allein ungeachtet aller

deſshalb angewandten Mühe war er nicht im Stande, ſie zur Aufführung zu bringen. Zahlloſe Hinderniſſe ſtellten ſich da in den Weg, und hatte er mit Conkurrenz, Cabale, Eiferſucht, und wie die Dinge alle heißen, welche ſich auf dem Kunſtgebiete dem jungen Emporſtreben leider nur zu häufig in den Weg ſtellen, ausgekämpft, ſo fand man das Werk zu ſehr nur als ein Ergebniß reicher, ungezügelter Phantaſie, als daß es auf der praktiſchen, lebendigen Bühnenwelt Glück machen könne, fand es undramatiſch und was alles noch mehr. Gleich nach ſeiner Rückkunft ſetzte er ſich zu einer neuen Arbeit und ſchrieb die groſse Oper „Pygmalion" und eine Operette „Les deux papillons." Beiden Werken erging es nicht beſſer, als jenem erſten, und Halevy ward, wollte er für die Welt und nicht blos für ſein Schreibepult arbeiten, gezwungen, mit einem Male aus ſeiner hohen idealen Welt in das triviale praktiſche Kunſtleben, in welchem die Menge ſich zu Paris bewegt, herabzuſteigen, und welche totale Umwandlung dieß in ſeiner ganzen geiſtigen, künſtleriſchen Thätigkeit, in Zweck und Mittel ſeines Strebens hervorbrachte, lehrte ſofort die neue Oper „L'artisan," welche er 1826 fertigte, und

welche wirklich im Jahr 1827 auf dem Theater Feydeau zur Aufführung kam. Von der Mattigkeit und gänzlichen Intereſſeloſigkeit des Gedichts (von St. Georges) abgeſehen, muß jede vernünftige und unpartheiiſche Kritik doch zugeſtehen, daß die Compoſition nicht einen Zug von eigentlich künſtleriſcher, poetiſcher Erfindung offenbarte, wie daß überhaupt nichts darin zu finden war, was als ein Produkt der früheren gründlichen Studien des jungen Meiſters hätte betrachtet werden können. Indeß äußerte die Menge doch ſchon einiges Wohlgefallen an dem Werke, ſprach dem Schöpfer Anlagen zur dramatiſchen Compoſition zu; und traf dieſes Urtheil in der Zeit mit den außerordentlichen Erfolgen zuſammen, welche Auber in der Bühnenwelt zu erringen anfing, ſo konnte Halevy auch kein Zweifel mehr übrig bleiben über den Weg, welchen er, wollte er gleichfalls ein Mann des Tags und der Menge werden, zu wandeln genöthigt ſey: ein Weg, den, zum Bedauern des tieferen Kunſtverſtändigen wie des Vertrauteren mit ſeinen eigentlichen Kräften, Halevy dann mehr oder weniger bis auf den heutigen Tag auch mit einer — wir ſagen es dreiſt — ſeltenen Verläugnung ſeiner ſelbſt und ſeines ſchönen

Wiſſens in der größten Beharrlichkeit und dennoch nicht mit den glänzenden Wirkungen und Erfolgen fortgeſetzt hat, die auf demſelben zu erringen er ſich früher vielleicht träumte. Gleich in dem folgenden Jahre 1827 trat er mit einer neuen Compoſition zum Namenstage Königs Carl X. auf, „Les Roi et le batelier;“ Riſſault hatte dazu den Text geliefert, und er ſich durch ſeine letztgenannte Oper den Auftrag zur Compoſition zu erringen gewußt; allein, was ſie war und noch iſt, ſagt der erſte Blick in die Partitur: Nichts als eine Huldigung des Zeitgeſchmackes mit kühnſter Hinwegſetzung über alle ernſte Kunſtregel, und dennoch konnte die Muſik ſich, uneingedenk der nachmaligen politiſchen Umwälzungen in Frankreich, nicht einmal in der Erinnerung lange erhalten und kein viel größeres Intereſſe erregen, als welches die Gelegenheit an ſich ſchon an ihre Erſcheinung knüpfte. Wir erklären uns dieſe geringe Wirkung nur durch den offenbaren Contraſt, in welchem Halevy in ſeinen Compoſitionen mit ſich ſelbſt und ſeiner künſtleriſchen Bildung trat, und wollen daher auch gleich zum Voraus bemerken, daß von ſeinen ſpäteren Werken die bedeutenſten immer die geblieben und geworden ſind, bei deren Schöpfung

er nicht ſich ſelbſt in den Zeitgeſchmack und das praktiſche Bühnenleben hineinzutragen ſich abgemüht hat, ſondern bei denen er mehr eine Akkomodation der dramatiſchen Bretterwelt und des einmal herrſchenden Zeitgeſchmacks nach ſeinen höheren Kunſtanſichten und tieferen, energiſchen Kräften zu bewerkſtelligen wußte. Daß eine ſolche Vereinbarung erſt ſpäter, nach erlangter reichlicher Uebung und einer gewiſſen geiſtigen Reife und Herrſchaft über ſich und das äußere Kunſtleben, eintreten konnte, leuchtet ein, und es käme gewiß nur darauf an, daß Halevy eine Dichtung in die Hand bekäme, die ebenfalls dieſer Vereinbarung ſchon von poetiſcher Seite des Stoffes und der Form aus entgegenarbeitete, um etwas wahrhaft Vollkommenes und Vollendetes von ihm zu erhalten. Bei den Direktionen bewirkte jene Gelegenheitsmuſik ſo viel, daß bald darauf (1829) ſeine neue Oper „Clari“ in der großen Oper zur Aufführung kam, und wirklich auch enthielt dieſelbe, obſchon an ihrem lebhaften Erfolge hauptſächlich wohl nur der Umſtand ſchuld war, daß die Malibran die Hauptrolle darin ſang, bereits ſo viele herrlich durchgearbeitete Stellen, daß über ſeine gut gemachte Schule keine Zweifel mehr übrig bleiben konn=

ten, und auch die geachtetſten Kritiker und Tonſetzer auf ihn aufmerkſam wurden, wie ihm die vollſte Gerechtigkeit wiederfahren ließen. Dieſe Sätze waren es aber ſonderbarer Weiſe auch, welche den meiſten Beifall bei der Aufführung fanden, und längere Zeit blieb die Oper ein ſtehender Theil des großen Repertoir's. Daſſelbe war der Fall mit ſeiner nächſtfolgenden durchaus komiſchen Operette „der Dilettant von Avignon,“ die von ihm aber ſchon im Jahre 1828 angefangen worden war, und die ſich auch Eingang auf deutſchen Bühnen verſchafft hat. Daß damit Halevy's Glück in der dramatiſchen Compoſition gemacht war, begreift Jeder, der die Verhältniſſe mit der Pariſer und überhaupt franzöſiſchen Kunſtwelt kennt, wo ein einziger glücklicher Moment hinreicht, für die Dauer und die verſchiedenſten Zeitverhältniſſe ſich einen Ruf zu erwerben, der dann ſelbſt die unzweideutigſten Schwächen und die keckſten Leichtfertigkeiten zu bedecken und unbemerkbar zu machen im Stande iſt. Halevy war ein Componiſt des Tags, und Aufträge zu neuen Opern folgten von den verſchiedenſten Theatern von jetzt an haufenweiſe aufeinander. So kam es und zwar durch ſolche Beſtellungen, daß man nun-

mehr auf einmal auch eine Balletmuſik von ihm zu hören erhielt, nämlich in dem Ballet „Manorisco“ und der Balletoper „La Tentation,“ die lange Zeit das Pariſer Publikum faſt ausſchließlich anzog, was nun freilich für ihren eigentlich künſtleriſchen und beſonders muſikaliſchen Werth nicht allein nicht Viel, ſondern eigentlich gar Nichts, wenn nicht ſelbſt das Gegentheil ſagen will. Indeß waren wirklich doch auch manche hübſche melodiſche Wendungen darin enthalten, die von Erfindung zeugten, und für Halevy insbeſondere hatten die Arbeiten den Werth, daß ſich ſeine dramatiſche Routine und Erfahrung dadurch vermehrten. Uebrigens hatte — was hier nicht unerwähnt bleiben darf — die letztgenannte Balletoper Halevy nicht allein geſchrieben, ſondern in Gemeinſchaft mit einem gewiſſen Gide, eine ſo untergeordnete Rolle auch dieſer bei der Compoſition geſpielt haben mag. Zwiſchen die beiden Ballete fallen der Zeit nach die drei kleinen komiſchen Opern „Yella,“ „La langue musicale“ und „Les souvenirs de Lafleur.“ Sonderbar genug und leider mußte die letzte unter denſelben gerade die beſte Muſik enthalten und doch das ungünſtigſte Geſchick haben. Als bloßes Gelegenheitsſtück nämlich,

da ſie nur für den Sänger Lafleur geſchrieben war, der ſich darin zeigte und zeigen wollte, theilte die kleine niedliche Oper auch das Schickſal aller ſolcher Machwerke, blos eine temporaire und ſchnell vorübergehende Erſcheinung zu ſeyn. Vielfach ward damals von Muſikverſtändigen bedauert, daß Halevy gerade an dieſem Werke ſo viele Aeußerungen ſeines muſikaliſchen Talents verſchwendet habe, und es mußte ſeinen Freunden wehe thun, daß diejenigen unter ſeinen bisherigen Arbeiten, welche von poetiſcher und dramatiſcher Seite her die Kraft in ſich geborgen hatten, ſeinen Ruf auch weiter noch, bis über die vaterländiſchen Gränzen hinaus, zu tragen, in rein muſikaliſcher Beziehung gerade die allermatteſten und ſchwächſten waren, während diejenigen wieder, welche muſikaliſch ſich wohl auszeichneten und einer größeren Verbreitung werth erſchienen, in poetiſch-dramatiſcher Hinſicht entweder den Charakter reiner Lokal- und Gelegenheitsſtücke an ſich trugen oder doch überhaupt keinen Funken an ſich hatten, der ein helleres und weiterleuchtendes Licht über ſie hätte verbreiten können. Woher dieſes vielleicht ſelten und ſonderbar erſcheinende, aber dennoch wahre Verhältniß, glauben wir vorhin

ſchon genugſam angedeutet zu haben; jedenfalls war es Urſache, daß man bis dahin im Auslande und namentlich in Deutſchland, ungeachtet ſeiner außerordentlichen Fruchtbarkeit und Thätigkeit, von Halevy noch ſo viel als gar nichts wußte. Hierzu, ſo wie überhaupt ſeinen Ruf über den Bezirk eines rein lokalen Wirkens hinauszutragen, bedurfte es noch einer beſondern Gelegenheit, die ſich darbot in dem Tode des dem Auslande ſchon längſt werthen Meiſters Herold, des berühmten Componiſten des „Zampa.“ Herold hatte eine unvollendete Oper hinterlaſſen, „Ludovico,“ und Halevy ward der ehrenvolle Auftrag, ſie zu vervollſtändigen. Es iſt gewiß, daß Herold im Ganzen nur wenig erſt an dieſer Oper gearbeitet hatte, und Halevy alſo wenigſtens der größte Theil der Ausführung gebührt. Gleichwohl hielten die Unternehmer der Königlichen Oper zu Paris, die Halevy den Auftrag ertheilt hatten, eine Spekulation auf Herolds Namen für zu glücklich, als daß ſie hätten Halevy's Namen dem Werke vorſetzen mögen, auf ſo glänzende Weiſe er auch das in ihn geſetzte Vertrauen gerechtfertigt hatte, und die Oper kam daher als ein nachgelaſſenes Werk Herolds auf die Bühne, gefiel und machte alſo-

bald eine Runde auf den deutſchen Theatern. Indeß verbreitete ſich eben ſo bald auch, und wohin die Oper drang, ihre zuvor mitgetheilte Geſchichte, und da man gewiß wußte, daß diejenigen beiden Nummern darin, welche jeder deutſche und überhaupt ordentliche Muſiker für die beſten in dem ganzen Werke erklären mußte, wir meinen nämlich die beiden Quartette im erſten und zweiten Akte, ausſchließlich von Halevy herrührten, ſo hatte ſich dieſer damit auch einen hohen Grad von Achtung erworben, die, als eine ganz natürliche Folge, einer weiteren Bekanntſchaft mit ſeiner Perſon und ſeinen Werken ſchnell die Bahn brach. Zum Glück für ihn kam in der Zeit auch bald ſein unſtreitig bedeutendſtes Werk zu Tage, „die Jüdin.“ 1835 ward dieſelbe zum erſten Male in der Academie royale de musique zu Paris gegeben. Der Erfolg war ein entſchieden höchſt vortheilhafter. Mehr als alle ſeine früheren Opern zeichnete ſich dieſe durch eine ergreifende Kraft, feurige Phantaſie, Leichtigkeit im Geſange und eine reiche Erfindung aus, und ſchnell ward ſie ein Eigenthum aller erſten deutſchen Bühnen. Hier iſt es auch, wo — wie wir vorhin andeuteten — Halevy ſich nicht zum Diener, ſondern zum Len-

ker und Beherrſcher des Zeitgeſchmacks aufgeworfen hat, und wir ſind überzeugt, das Werk trägt muſikaliſcher Seits Elemente in ſich, die ihm einen bedeutenden Standpunkt in der Geſchichte der modernen Muſikkunſt zuweiſen und ſichern würden, hätte nur das Sujet ſich mehr der grellen Farben des neueren franzöſiſchen Romanticismus enthalten können und eine Geſtalt angenommen, in welcher es mehr tragiſch ergreifend, erſchütternd und erhebend wirkte, als es jetzt in ſeiner ſchaudervollen Cataſtrophe die feinere, edlere Kunſtbildung eigentlich nur anwidert. Wir wollen dieſe Thatſache als einen neuen Beweis für unſere obige Behauptung annehmen und neben der Trauer über die Huldigung, welche die Verkehrtheiten des Zeitgeſchmacks auch von Seiten eines ſo ſchönen Talents, wie H. beſitzt, erfahren ſollten, uns wenigſtens freuen über den durch jene Oper zumal gelieferten Thatbeſtand, daß die franzöſiſche Muſik in H. einen Mann beſitzt, der ihr, mit Hülfe Anderer, wieder eine edlere Richtung zu geben und ſie aus dem Schlamme der Seichtheit, Halbbildung und Verzerrung, in welchen ſie viele ſeiner Vorgänger muthwilliger Weiſe, in einem unbegreiflichen Nichtverſtehen ihrer

Aufgabe, geſtürzt haben und theils noch tiefer vergraben, neugeboren herauszuarbeiten vermöchte, wenn er nur wollte und ſich losreißen könnte von einem Triumphe, der doch nur in dem Augenblicke der Gegenwart und über Kräfte wie durch Mittel gefeiert werden kann, die mit dieſem Augenblicke dem wenig ehrenvollen Vergeſſen auf immer anheim fallen. War indeſſen mit der „Jüdin" einmal der Weg auch auf ausländiſche Bühnen gebahnt, ſo konnte es nicht fehlen, daß auch H's fernere Werke dort bald Eingang fanden, und einen erfreulichen Beweis von der ſeltenen Vielſeitigkeit ſeines Talents legte er zugleich dadurch ab, daß er zunächſt ſeine Thätigkeit einer Oper ganz entgegengeſetzten Charakters zuwandte, einer Oper durchaus leichten, heitern, humoresken Spiels, und gleichwohl auch ſolche mit ziemlich gleichem Glücke behandelte. Wir meinen nämlich die Oper „der Blitz". Welche nicht geringe Schwierigkeiten er zumal in muſikaliſcher Beziehung dabei zu überwinden hatte, weiß der zu beurtheilen, der die Aufgabe kennt, ein dramatiſches Werk dieſer Art für blos vier Perſonen, zwei Tenore und zwei Soprane, durchzuführen, ohne alles Intereſſe dabei erkalten zu laſſen, und wir ge=

ſtehen in ſo fern doppelt H. unſere Bewunderung zu, da er in der That ohne beſonderes Wagniß für ſeinen Ruf dieſe Oper auch auf deutſchen Bühnen, und zwar auf jene ſeine erſte daſelbſt, folgen laſſen konnte. Von ſeinen ſpäteren Werken hat erſt „die Peſt zu Florenz" (franzöſiſch eigentlich **Guido et Genevra**) ſich eine ſolch weitere Verbreitung zu erwerben gewußt. Zu Paris erſchien die Oper zum erſtenmale im März 1838 auf dem Theater der **Académie royale de musique** und erregte außerordentliches Aufſehen, ſo daß die Handlung Breitkopf und Härtel in Leipzig ſofort die Partitur für Deutſchland an ſich kaufte. Weniger gefiel nachdem die komiſche Oper „**Les treize**" und die große „**Le Drapier**," welche ſein neueſtes Werk iſt und im Januar 1840 zum erſtenmale zu Paris gegeben ward. Doch läßt ſich nicht läugnen, daß ſich auch in dieſen Compoſitionen manche hübſche und gut gearbeitete muſikaliſche Momente vorfinden, und alle Mängel wohl nur der außerordentlichen Leichtfertigkeit und Eile zugeſchrieben werden müſſen, womit Halevy nun einmal, von einer Maſſe von Geſchäften ſtets gedrängt, zu arbeiten ſich gewöhnt hat. Außer für das Theater hat H. wenig geſchrieben: einige Kir-

chenſachen, eine vierhändige Clavierſonate und einige noch kleinere Stücke für dieſes Inſtrument, welche alle zumal in eine frühere Lebens-Epoche, ja meiſt noch in die Zeit ſeiner Studien fallen, mögen Alles ſeyn, was er in dieſer Art geliefert hat. Ein Geſammturtheil brauchen wir nach dieſem wohl nicht mehr über ihn zu fällen: dem aufmerkſamen Leſer ergiebt ſich ſolches aus dem Bisherigen, worin wir uns treu an die Geſchichte und an Thatſachen hielten, von ſelbſt; doch ſoll es ſeyn, ſo kann es nicht anders als kurz dahin ausfallen, daß Halevy auch als Componiſt einen großen, durchbildeten künſtleriſchen Geiſt und ein originelles, äußerſt fruchtbares Talent in ſich birgt und dennoch, weil er eben zu ſehr mit der Zeit lebt und in dieſem Leben ſich nicht über dieſelbe vollkommen zu erheben vermag oder erheben will, auch nur ein Produkt der Zeit iſt. Den Muſiker Halevy haben Berton und Cherubini erzogen; der Operncomponiſt Halevy aber iſt aus Herold und Auber hervorgegangen, mit allen ihren Schwächen und Begierden, aber ohne ihre Eigenthümlichkeiten, mit mehr Wiſſenſchaft und Beſonnenheit, aber ohne ſo vielen natürlichen Takt und kecken Muth. Halevy's Kräfte ſind weit friſcher, weicher, man-

nigfaltiger und nachhaltiger, als die Auber's; aber, feſtgehalten von dem Zeitgeſchmacke, hat er nicht ſo viel Keckheit oder — ſollen wir es ſagen — Leichtſinn, ſich ganz in denſelben zu verſenken, ohne auf der andern Seite wieder den Muth zu beſitzen, ſich aus jenen Feſſeln loszureißen und ganz ſich über dieſelben zu erheben. Was die Inſtrumentation für ſich betrifft, ſo übertrifft H. unbedingt alle bisherigen Arbeiten der neueren franzöſiſchen dramatiſchen Componiſten; in Hinſicht der Stimmebehandlung könnte er wohl etwas mehr auf die Winke der Natur Rückſicht nehmen. Was H. ſchreibt, ſingt ſich ſchwer und erfordert die größte Anſtrengung. Mag es ſeyn, daß er auch dabei mehr von der traurigen Forderung einer ſich an äußerlichen Mitteln immer mehr und mehr überbietenden Zeit als von dem eigenen Willen geleitet wird, die Sache iſt ſo, und daß ſie ſo iſt, kann nicht gelobt, muß getadelt werden. Kehren wir indeß von dieſer kurzen Betrachtung ſeiner Werke auch wieder zu ihm ſelbſt, zu ſeiner Perſon und der Geſchichte ſeiner Stellung im bürgerlichen Leben zurück. Schon im Jahre 1826 wurde er in Folge ſeiner Thätigkeit und ſeiner vielverſprechenden Leiſtungen als Lehrer der Harmonie am Conſervatorium, wie zugleich als Accompagniſt

auf dem Claviere bei der italieniſchen Oper zu Paris angeſtellt. 1829 erhielt er dann nach Herolds Tode die Stelle eines Geſangdirectors bei der großen Oper, und 1833 als Fetis einem Rufe nach Brüſſel folgte, ward er an deſſen Stelle zum Lehrer des Contrapunkts und der Fuge am Conſervatorium befördert; 1835 ertheilte ihm der König der Franzoſen das Ritterkreuz der Ehrenlegion, und 1836, als durch Reichas Tod ſich dieſe Stelle erledigte, ward er zum Mitglied der Academie der ſchönen Künſte des Königl. Inſtituts von Frankreich ernannt, bei welcher Beförderung er den Sieg über mehrere bedeutende Mitbewerber errang. 1838 ſchwang er ſich nach Paers Tode zum Profeſſor der Compoſition am Conſervatorium auf; 1839 ernannte ihn der deutſche Nationalverein zum Ehrenmitgliede, und 1840 ward er Muſikdirector der Herzogin von Orleans. Selten wohl iſt, daß ein Künſtler in ſo kurzer Zeit eine ſolch glänzende Carriere auch im äußern Leben macht, und ſollte das bloße Glück auch hierbei ſich ihm beſonders günſtig gezeigt haben, ſo dürfen wir bei der eminenten Kraft und Energie, welche H. beſitzt, und bei ſeiner kaum angetretenen männlichen Reife doch noch die Hoffnung hegen, daß ſein künſtleriſches Anſehen den

eigentlichen Kulminationspunkt in dieſer Hinſicht noch nicht erreicht hat. Wir ſagen, daß ſolche Hoffnung uns wohl beleben darf; doch haben wir auch ſchon Erfahrungen gemacht, daß bei dem jetzt viel raſcheren, die Kräfte weit ſchneller conſumirenden Leben ſchon Erſchöpfungen eintreten, wo wir denken, daß die vollkommene Entwickelung der Blüthe erſt recht beginnen ſoll.

Ernſt und Thalberg.

Nicht etwa auch eine künſtleriſche Zuſammenſtellung vermuthe man in der gleichzeitigen Ueberſchrift der Namen jener beiden weltberühmten, vielgefeierten Virtuoſen und — wenn ich ſchon ſo ſagen darf — Componiſten. Solche Zuſammenſtellung liegt ſo wenig *intenſiv* in meiner Abſicht, als ſie *extenſiv* durch die Verſchiedenheit ihrer Organe unmöglich, wenigſtens unpraktiſch erſcheint. Der Leſer erinnert aus früheren Anzeigen, daß beide Künſtler vor einigen Jahren kurz nach einander hier in Stuttgart waren und in ſowohl öffentlich veranſtalteten Concerten als in Privatgeſellſchaften theils mit eigenen, theils mit fremden Compoſitionen ſich hören ließen; eben ſo, daß wir damals verſprachen, mit Nächſtem denjenigen Eindruck möglichſt in Worten wiederzugeben, den beide Künſtler auf Schreiber dies durch ihre ganze Erſcheinung machten, und indem wir nun ſolchem Ver-

ſprechen in Folgendem nachzukommen gedenken, glaubten wir ohne Bedenken auch den ganzen Artikel mit den Namen Beider überſchreiben zu dürfen.

Erinnere ich recht, ſo haben die ſogenannten Neuromantiker es ſich ſchon häufig zur Ehre gerechnet, Ernſt zu ihrer (ſog.) Schule zählen zu dürfen. Man nannte ihn den „Elegiker" der Geiger, „die zarteſte Saite der Harmonie unſeres von lauter Ahnungen durchwebten Lebens", und wie noch anders. Der Leſer weiß, welche Anſichten ich von jener (wirklich ſogenannten) Schule hege; doch zugegeben auch, daß ihre Exiſtenz keine blos eingebildete iſt, und daß nicht etwa ein bloß neuer Romanticismus, ſondern eine wirkliche Neuromantik dieſe ihre Exiſtenz an vollkommen richtige und reale Grundſätze der Kunſt ſowohl als des in derſelben durch Töne blos athmenden Lebens anknüpft, ſo meine ich dennoch, daß der Violinvirtuoſe Ernſt, als Künſtler überhaupt betrachtet, eben ſo wenig dieſer Schule als nothwendig integrirendes und in ſeiner Wirkung untrennbar eingeſchobenes Glied angehört, als er es ſchlechterdings für nöthig hielte, allen und jeden ſchein- oder nicht ſcheinbaren Tendenzen dieſer Schule ſich fern zu hal-

ten, um den Zweck zu erreichen, den die Virtuoſität überhaupt ſich (zumal ſobald ſie gewiſſermaßen wandernder Natur wird), und zunächſt als der Verfolgung unerläßlich, vorgeſetzt hat. Ernſt iſt Iſraelit. Daß ich dieß hier anführe, dürfte auffallen; aber um Ernſt von dem Podium des Concertſaales aus ganz zu begreifen, ſcheint mir die Bemerkung doch faſt nothwendig. Wer mich näher kennt, weiß, wie unmöglich ſelbſt blos ein Gedanke an Religionshaß, oder was dem auch entfernt nur ähnlich ſehen könnte, in mir wach zu werden vermag, und wie — ich möchte mit dem unſterblichen Dichter ſagen — aus lauter reiner Religion ich faſt gar keine Religion habe (d. h. Religion in der Form ſo weit dieſe durch den heilig gewordenen, überzeugten Glauben nicht geboten wird), in eigentlich religiöſer Beziehung alſo jene Bemerkung auch gar nicht einmal gemacht ſeyn kann; allein aller und der ausgedehnteſten Toleranz ungeachtet und bei aller, ſelbſt vom Chriſtenthum ſogar gebotenen Liebe auch zum kirchlich fernen Judenthum, muß doch zugeſtanden werden, daß die Verfaſſung, in welcher der Iſraelit nun an faſt zwei Tauſende von Jahren lang, ſeit jener Ruheſtunde unter den Thränenweide n Babylons

ſein müdes Haupt unter dem Volke der euro=päiſch=abendländiſchen Chriſtenheit niederzulegen hatte, bei dem Tropfen orientaliſchen Blutes, das die Geſchichte der Geſchlechter hindurch viel=leicht in ſeinen Adern noch zurückblieb, wie in der Regel in ſeinem Aeußern, in den Formen ſeiner Züge, ſo faſt durchgängig auch in ſeinem Innern ein Etwas demſelben aufdrückte, das mit Worten ſchwer ſich beſchreiben läßt, das, wo es auf Erreichung eines Ziels ankömmt, je=denfalls aber Beharrlichkeit genannt werden muß, und das, wo der Iſraelit wirkend in die Oeffentlichkeit eintritt, ich Klugheit nennen möchte, eine Klugheit, die nicht erworben wer=den kann, auch nicht die Erfahrung etwa zu ihrer Baſis hat, ſondern angeboren ſeyn muß, und die, wer weiß, ob nicht als Erſatz für unfreiere Verhältniſſe oder gar als Folge derſelben, wie neueſte Zeiten ſie noch nicht zu heilen vermoch=ten, der Iſraelit gemeinhin voraus hat vor dem ſonſt in ſeiner Wirkſamkeit gleichgeſtellten Chri=ſten. Wir Alle ſind geſchaffen von einem Gott aus einem Stoff, und Alle berufen auch von demſelben zu einem Ziel; nicht Allen aber ſchrieb in ſeiner Weisheit Gott dieſelbe Richtung auch vor im Leben, und nicht Allen auch gab er deß=

halb gleiches Maaß der Kräfte und des Talents; und gehört unſer nur, was das Leben ſelbſt in ſeiner Freiheit noch gibt oder nimmt, ſo faßte mit größerer Sorgloſigkeit der freiere Chriſt von jeher auch an, was der unfreiere Iſraelit ſtets im Kampfe nur ſich zu erwerben noch hoffte; der Kampf aber macht ſtark, macht beharrlich und klug. Dieſe Klugheit — wie ich fortan mich ausdrücken will — läßt den Iſraeliten auch weit weniger und ſeltener zweifelhaft ſeyn über ſeinen Beruf, als wir Chriſten in Jugend und Alter ſo vielfach ſind, und die Beharrlichkeit läßt ihn erringen und verfolgen denſelben bis zu ſeinem ganzen Umfange. Ich ſpreche im Allgemeinen, ohne Beziehung, und die allgemeine Regel war nie noch ohne Ausnahme; doch der Moment der angebornen Klugheit und des vollbewußten Berufs eben, meine ich, iſt es, von welchem aus wir auch Ernſt beurtheilen müſſen, wollen wir in ſeiner ganzen künſtleriſchen Weſenheit ihn begreifen, und von welchem aus wir durchſchnittlich vielleicht dreiſt jeden Künſtler iſralitiſcher Religion auffaſſen dürften, ohne je nur einmal Gefahr zu laufen, dabei zu einem geringern Maaße eigentlicher Wahrheit und Klarheit zu gelangen,

denn auch die beſtgemeinteſten und gründlichſten, doch einſeitigen Deduktionen, Zergliederungen und Vermuthungen über ſie und ihre Werke zu geben vermögen. Allerdings verſchmäht auch Ernſt in ſeiner Virtuoſität wie in ſeinen, für die Oeffentlichkeit dieſer beſtimmten Compoſitionen keineswegs und ſo ganz und gar die muſikaliſchen Zerrbilder, welche vorzugsweiſe als die charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten jener vielgeträumten neuromantiſchen Kunſtſchule ſich hervorheben; aber es iſt auch nur der Grund gewöhnlicher Lebens-Klugheit, auf welchem eben dieſes Nichtverſchmähen beruht, und wir dürfen nie mehr ſagen, als er verſchmäht den Weg ſolcher Extravaganzen nicht, nämlich um der Wirkung willen. Der ambulante Virtuos fühlt ſich keineswegs angezogen blos von dem kleinen Kreiſe Kunſtverſtändiger oder ernſter und tiefer fühlender Kunſtfreunde, ſondern er gehört dem ganzen, dem großen, allgemeinen Publikum an, und auf ſeine Klänge, auf ſein ganzes ſpielendes Ich hat das „Jedermann" eben ſo viel Recht und Anſpruch, als er den Tribut für ſeine Beſtrebungen von daher fordert, auch ſeine Saugröhren an alle deſſen Taſchen anſchraubt. Oder möchte Einer noch verlangen, daß blos zum Vergnügen der

Virtuos ſolch ambulantem Leben ſich hingebe? — Bis zu einem gewiſſen Grade von Vollendung wollen wir zugeben, daß der Künſtler einzig zur Bildung ſeine Reiſen antrete; aber über dieſen Grad iſt Ernſt hinaus, und dann folgt von Minute zu Minute, von Schritt zu Schritt das höhere Recht auf Tribut, welches Recht das große Publikum von heute jedoch zu bemeſſen ſchon gewöhnt worden iſt und dem es nachkommt einzig nach dem Grade erwieſener techniſcher Tauſendkünſtlerei, und welchem Rechte gegenüber der gebildetere Kunſtfreund und wahre Kunſtverſtändige kaum noch mehr von dem reiſenden Virtuoſen verlangen darf, als daß er mit der Hand auf dem Herzen ſich geſtehen muß, der Mann verſchmäht nicht, ſein Recht zu wahren und der großen Forderung zu folgen, wie wir bei Ernſt in Wahrheit müſſen. Ernſt ſpielt ſeinen „Carneval von Venedig", und das Volk jauchzt ihm Bravo; aber er ſpielt auch das E-Moll-Quartett von Beethoven und Conzerte von Spohr. Wir hören den erſteren und begeben uns willig alles Urtheils über die techniſche Kraft des Künſtlers, denn ſie hat den Höhegrad erreicht, wo ſie zu dienen vermag dem künſtleriſchen Willen in jeder Richtung;

aber wir freuen uns auch, daß der Meiſter ſelbſt dieſen Carneval nennt nur eine „Burleske", und ahnen in ſolcher Beziehung ſchon die gute Laune, in welcher er einmal herabſteigen will und ſeine ſchöne Kunſt eben ſo wenig zu gut halten für eine ſinnige Spielerei, als der tiefſte Geiſt auch wohl athmet bisweilen den fröhlichſten Scherz. Wir hören die letztere, und kein Zweifel mehr bleibt uns über des Künſtlers hehren Beruf und ſeine energiſche Kraft, hinabzuſteigen auch in den tiefſten Schacht eines wahrhaft verklärten geiſtigen Lebens muſikaliſcher Künſte. Wer Ernſt beurtheilen wollte einzig von dem kalten Logenſitze des Concertſaales aus, thäte Unrecht an ſich, an dem Künſtler und an der Kunſt, denn Wahrheit geben ſolch' ephemere Erſcheinungen und die Wirkungen des Momentes niemals. Näher muß man ihn kennen, um ſelbſt nur als Künſtler ihn wahrhaftiger zu begreifen, und Ernſt hat ganz Recht, daß er eben deßhalb dem Umgange Kunſtverſtändiger ſich vor allem öffentlichen Auftreten gerne hingibt. Wir überzeugen uns alsdann, daß wahrer Beruf ihn zur Kunſt, ſelbſt zu dem Inſtrumente, das er zu deren Organ für ſich wählte, hinführte, daß er im Vollbewußtſeyn dieſes Berufs

mit größter Beharrlichkeit und Ausdauer auch alle Mittel und Kräfte in ſich zu ſammeln ſtrebte, den höchſten Anforderungen ſelbſt, zu welchen der Beruf und ſein Bewußtſeyn berechtigen, zu genügen, und daß nur Klugheit, ein gewiſſer Lebenstakt und Lebensbegriff es iſt, welche ihn heißen bisweilen herauszutreten aus dem eigentlichen Kreiſe ſeiner Subjektivität und, der Nothwendigkeit ſich fügend, zu einem Flug mit der Maſſe und einem Wellenſchlage mit dem Strome ſich nicht zu gut zu halten. Hier, in ſolchem Momente, iſt es denn auch, wo die Neuromantik glaubt, ein Netz um ihn geworfen zu haben, aber man könnte in ſeinem Auge faſt leſen, welches ironiſch neckende Spiel er ſelbſt dann noch mit den Individualitäten ihrer ſogenannten Schule treibt, wenn wir in ſeinem Spiele es nicht ſchon wahrzunehmen vermöchten, das dann ſo ſehr Spiel iſt, daß Augenblicke kaum dazu gehören, die Fäden des Netzes wieder zu durchreißen, und ſtolz auf der ganzen Höhe ſeines Ichs ſich der Verwunderung hinzugeben, wie eine kecke Maſſe auch nur einmal dem Glauben huldigen konnte, als ſey er der Künſtler für ſie geſchaffen und in ihr geboren. Freilich ſcheint bei ſolchem Stand, wenn ich an=

ders denſelben richtig bezeichnete, Ernſt zum mindeſten der Vorwurf einer geringen Feſtigkeit des Charakters zu treffen, und wirklich auch bin ich nicht geneigt, den Pfeil eines derartigen Vorwurfs abzuwehren, ſo lange nämlich derſelbe gerichtet bleibt auf die Geſammtheit ſeiner Erſcheinung als Virtuos in der Welt, wo allerdings jene Klugheit dem Bewußtſeyn des Berufs in ſolcher Beziehung einen Streich ſpielt, den zu verantworten ihm ſelbſt und ſeiner Jugend überlaſſen werden muß; indeß in der Einzelleiſtung wieder erfaßt oder an Ernſt's Perſönlichkeit ſich gewendet, fällt auch dieſer Vorwurf eben ſo grundlos wieder hinweg, als die Fülle jenes Bewußtſeyns ihn niemals in Zweifel laſſen konnte, das Opfer zu bemeſſen, das von Seiten dieſes er der Klugheit und dem feinen Lebenstakte zu bringen hat. Ernſt iſt ein geiſtig tief durchgebildeter, ein vollendeter Künſtler, nicht minder ein für ſeine Sphäre fertiger und vollkommen gemachter Muſiker; aber der Sieg ſeines Virtuoſenthums lehnt ſich eben ſo wenig allein an die Macht dieſer geiſtigen Durchbildung als blos an ſein muſikaliſches Wiſſen, an ſeine in dem eigentlich Muſikaliſchen ſeiner Kunſt erſtarkten Intelligenz, ſondern iſt

auch ein Werk der Lebensklugheit, die jene Kraft und dieſe Intelligenz ſich alsdann unterordnet; und das — iſt ſeine Schwachheit, iſt der Fehler, den wir ihm vorwerfen dürfen; doch ziehen wir Ernſt in den kleineren Kreis, wo eben jene Klugheit ſich ſelbſt beherrſcht und aus lauter Klugheit er derſelben gebieten darf, ſich nicht einzumiſchen mehr, wo ſie freilich niemals auch walten ſollte, und — er ſelbſt, ſeine Einzelleiſtung erſteht mit aller Kraft und magiſcher Pracht aus jenen beiden Elementen nur, die für ſich betrachtet das ganze Weſen ſeiner künſtleriſchen Subjektivität ausmachen. — So iſt mir Ernſt erſchienen, und ſo halte ich ihn für bedeutungsvoll in der Welt der heutigen Virtuoſität. Neuromantiker — meinetwegen denn — und techniſcher Tauſendkünſtler aus Klugheit hie und da, iſt im ganzen Vollbewußtſeyn ſeines Berufs er ſtets doch Künſtler, dem die Muſik, dem jeder Ton nur dient zum verſinnlichenden Laute der Seele, und dem, eingedrungen daher zugleich in ihr tiefſtes Geheimniß, dieſe auch einzig nur gilt mit allen ihren Mächten als der Quell muſikaliſcher Offenbarung. Schein iſt Ernſt's öffentliches Spiel; er ſelbſt iſt Wahrheit; jener Schein aber iſt

bei ihm nicht Zweck, nicht die ſelbſt betrogene oder erlogene Wahrheit, ſondern nur das kluge Mittel zur Wahrheit; und das iſt — meine ich, — eben der Punkt, wo allenfalls Vergleichungen oder Unterſcheidungen mit oder von andern Geigern ſich bei Ernſt anſtellen ließen, der Grazie und eigenthümlichen Macht nicht zu gedenken, womit in wunderbarer Beherrſchung aller techniſchen Kunſt er ſeinem koſtbaren Inſtrumente die wunderbarſten und wundervollſten Töne entnimmt.

Thalberg! — Ich ſagte zu Anfang des Aufſatzes, daß es nicht in meiner Abſicht liegen könne, eine Vergleichungslinie vielleicht zu ziehen zwiſchen den beiden überſchriebenen Meiſtern; und dennoch, ſehe ich ab von der Verſchiedenheit der Organe und lediglich auf das in Beiden lebende und wirkende künſtleriſche Element, möchte ich faſt dazu hier verſucht werden. Bei Ernſt — ſage ich — erhebt der Schein ſich oft zu dem klugen Mittel der Wahrheit, oder — deutlicher mich ausgedrückt — iſt es nicht lauter ſubjective Wirklichkeit, was die objective Leiſtung in Form der Wahrheit uns vorführt; bei Thalberg aber iſt aller Schleier und Schein gefallen, iſt jeder Ton — möchte ich ſagen — Wahrheit, wie der geſammte Künſtler, auch in ſeiner

bloßen Perſönlichkeit; eine wahrhaftige, d. h. jedes bloßen Manieren- und Scheinſpiels völlig unfähige, darüber weit erhabene Erſcheinung. Man hat Thalberg wohl ſchon eine gewiſſe Einſeitigkeit im Spiele zum Vorwurf zu machen geſucht, und hat man, oberflächlich die Sache angeſchaut, damit auch vielleicht nicht ganz Unrecht, ſo möchte ich für meinen Theil doch behaupten, daß eben in dieſer Einſeitigkeit nicht minder eine gewiſſe künſtleriſche Wahrheit liegt. Ziemlich alle Compoſitionen, mit denen Thalberg ſich öffentlich hören zu laſſen pflegt, tragen die Eigenthümlichkeit an ſich und ſehen als ihre höchſte Aufgabe an, aus der aufs wunderbarſte und möglichſt die ganze Taſtatur des Inſtruments in Bewegung ſetzenden combinirten Figuration immer die Hauptmotive, durch kräftige Elaſticität des Fingeranſchlags, hervortönen zu laſſen. Welch' immenſe Gewalt und kaum denkbare Ausbildung des Mechanismus dazu gehört, leuchtet ein. Man denke ſich z. B. Don Juan's Ständchen ſammt ſeiner Mandolinen-Begleitung unter den üppigſten und glänzendſten harmoniſchen Variationen zugleich noch bis zur prävalirendſten Wahrnehmung und mit allen Nüancen dynamiſcher Schattirung vorge-

tragen von immer nur den zehn Fingern des einzigen Spielers! — Eben ſo viel Hände, meint man, ſollten dazu erforderlich ſeyn, und glaubt man, lehrte das Auge nichts Anderes, auch in Thätigkeit! — Aber Mechanismus in höchſter Vollendung und lyriſche Bewältigung eines total unlyriſchen Stoffes ſind ja auch die einzig charakteriſtiſchen Zeichen des Clavierſpiels neueſter Zeit, mit denen freilich eben ſo gewiß daſſelbe ſein Ende feiern wird, wie jener Haaſe in der Fabel dem Tode entgegenſtürzte, als er nicht mehr Haaſe, ſondern Hirſch ſeyn wollte, eben ſo ſtolz, groß, erhaben und ſchnell, und zu dem Behufe längere Beine und Geweihe ſich anband. Das Clavier iſt ein ausſchließlich harmoniſches Inſtrument, und dient der Melodie nur ſo weit, als alle Harmonie aus Reihen von Melodien beſteht, und als ſolche ſich in äußerſter Geſtalt von ſelbſt ergibt aus einer Reihe rhythmiſch und euphoniſch gut geordneter Töne. Was darüber hinaus liegt, liegt auch außerhalb der eigentlichen Natur des Claviers, welche dieß ſtempelt im Grunde zu nichts weiter als zu dem zweckmäßigſten und vollkommenſten Surrogate des Orcheſters, als welches es der reichſten Gebilde immerhin doch noch fähig bleibt, wie

namentlich Beethoven zur Genüge bewieſen hat. Zu welcher Leiſtung es wohl ſonſt noch, mittelſt Zuſammenraffens (gewiſſermaßen) aller ſeiner Kräfte, gebracht werden kann, hatten die Heroen der letzten Kunſtperiode, ein Hummel, Moſcheles, Kalkbrenner, Cramer u. ſ. w., ſeine weiteſten Gränzen auch ſchon ausgeſteckt, und ſollte ein Anderes, ſollte ein Etwas in der Kunſt des Clavierſpiels noch geleiſtet werden, was ohne Rückſchritt, vielmehr mit dem Scheine des Fortſchritts, ſich von den Geſtaltungen dieſer und ſolcher Meiſter unterſchied, ſo blieb Nichts übrig als — ein gewaltſames Hinaustreten über die Gränzen der Natur des Inſtrumentes ſelbſt, wie Chopin und ſeine Nachfolger es denn wirklich auch wagten, und woraus ſich endlich nur Zweierlei ergeben konnte: einmal, was in jener Natur noch am tiefſten vielleicht wurzelte, nämlich ein Uebermaaß der harmoniſchen Combination und Figuration, das ein ungleich höheres Maaß des Mechanismus bedingte und daher auch völlig neue Grundſätze und Normen für dieſen Fall aufſtellte; und dann — ein lyriſcher Zwang, ein gewaltſames Erpreſſen deſſen, was die Natur am wenigſten zu geben vermag. Bewegt nun Thalberg mit ſeinem Spiele ſich in keinen anderen Richtungen als

eben dieſen, ſo bewegt er ſich nur in dem, was die Zeit, der er angehört, als den ſeinem Inſtrumente angehörenden künſtleriſchen Circus ihm öffnete; bewegt er ſich fortan aber gleichmäßig in beiden Richtungen zugleich auch, und will man deshalb Einſeitigkeit und Einförmigkeit ihm vorwerfen, was natürlich nur geſchehen kann im Vergleich mit andern zur Zeit blühenden Virtuoſen, ſo ſcheint es mir faſt, als trifft einmal der Vorwurf nicht Thalberg, ſondern lediglich uns ſelbſt und den Inhalt der Zeit, und ſpricht andrerſeits man dadurch eben die Ueberlegenheit Thalbergs über ſeine Tagsgenoſſen, nur in negativer Weiſe, aus. In keiner Richtung nämlich überſchreiten wir die Gränzen der Natur, es rächt ſich dieſe, und um ſo gewiſſer, härter und grauſamer, je weiter der Schritt ſelbſt geſchieht; die nächſte Strafe aber da, wo ſich den Kräften derſelben vielleicht noch Gewalt anthun läßt, iſt — Armſeligkeit, denn im Bereich der Natur ſelbſt iſt auch das Maaß wahrhaft künſtleriſcher Freiheit und ſchöner Mannigfaltigkeit; und ward nun in den Aeußerungen unſers heutigen Claviervirtuoſenthums, wie ich faſt glaube, die Natur des Inſtruments ſelbſt, und in angegebenen beiden Weiſen zwar, überſchrit-

ten, ſo kann und darf uns auch das ewige Einerlei nicht wundern, das in dieſen Aeußerungen ſich kund gibt. Die Clavier-Compoſitionen von Chopin bis hinauf zu dem jüngſten Pianiſten, welcher auf dem von dieſem eingeſchlagenen Wege ſich gefällt, ſehen, was die Art der Inſtrumentenbehandlung (wovon hier allein die Rede ſeyn kann) anbelangt, im Grunde ſich alle gleich, nur ſo weit noch einige Verſchiedenheit zulaſſend, als jene beiden Möglichkeiten der Gränzüberſchreitungen ſelbſt allenfalls dieſe geſtatten. Wundern wir uns demnach, und ſprechen gar ein Anathema darüber aus, ſo ſchelten wir uns ſelbſt gleichſam, denn wir hätten in der Bewunderung nur, in dem Erſtaunen über die Gewalt ſelbſt, welche der Natur angethan war, und über ihre formellen Wirkungen nicht ſo lange anhalten ſollen, und ein Einlenken in das rechte Geleis wäre vielleicht bälder erfolgt, das armſelige Einerlei nicht ſo fühlbar geworden; oder mußte dies ſo kommen, um jenes Einlenkens deſto gewiſſer zu werden? — nun dann iſt Thalberg ein um deſto merk- und denkwürdigerer Mann, weil durch ſein ſtets gleichmäßiges und gleichzeitiges Verfolgen der beiden extravaganten Wege allerdings jenes Einerlei

ungleich fühlbarer wird, und unſer Erſtaunen auch den höchſten Grad erreicht haben muß, indem Thalberg dadurch Etwas vollbringt, was alle ſeine Nebenbuhler nicht können, indem ſie immer und in der Regel nur einen von beiden Wegen einſchlagen, während er ſtets beide in paralleler Linie zu verbinden weiß: eine Verbindung aber, die eine ungleich tiefere Fülle und Fruchtbarkeit der Ideen vorausſetzt, wornach dann abermals Thalberg eine bedeutende Ueberlegenheit zugeſtanden werden müßte. Es ſind zwei Worte, durch welche wir das heutige Clavierſpiel bezeichnen könnten: Nerv und Muskel. Ich will nicht unterſuchen, wer und wo dieſes blos und lauter Nerv oder blos und lauter Muskel iſt; Thalberg aber iſt jedenfalls immer Nerv und Muskel zugleich; und daher iſt wirklich Wahrheit in ſeinem Spiele, wäre es auch nur die volle Wahrheit der Zeit, nichts mehr und nichts weniger. Darnach dürfen wir, glaube ich, keineswegs aber der Meinung uns hingeben, als ſei Thalberg mit dieſer vollen Wahrheit der Zeit auch ein Kind derſelben etwa, das, wie in ihr geboren, ſo auch mit ihr wieder vergeht. Zwar, wie er da leibt und lebt, ein Kind der Zeit, hat er doch ſeine

eigenen Tage auch begriffen, und konnte ſie begreifen kraft einer umfaſſenden, nicht gewöhnlichen Bildung, welche glückliche Umſtände in jeder Beziehung ihm zu Theil werden ließen; und darum gibt er, weil ihm das Vermögen noch nicht ward, gegen den Strom der Zeit anzuſchwimmen oder zu einem glücklichen Lenker und Vermittler aller ihrer Verkehrtheiten ſich aufzuſchwingen, auch mit ſo deutlichem Beſtreben und ſo gerne ſtets volle Wahrheit, weil dieſe eben der Standpunkt iſt, von welchem aus dem Rufe der Reform zu folgen deſto leichter, mit deſto ergiebigerer Wirkung möglich wird, ſobald nur die Stimme deſſelben erſchallt, — und das, daß er dies Alles begriffen, die zweite, die höhere künſtleriſche, ſubjektive Wahrheit, welche ſeine geſammte Erſcheinung in ſich birgt. Wie geſagt hat Thalberg nicht die Kraft, das Steuer des Schiffes zu ergreifen und zu lenken, das Recht laſſe ich Liszt, aber ob ich mich täuſche, wenn ich ihn für einen der Erſten halte, welcher die Segel lichten wird und mit energiſcher Kraft zwar, ſobald ein beſſerer Zeitwind nach unſerm leck daher ſchwankenden Schiffe der ausübenden Clavierkunſt bläſt, werden vielleicht bald kommende Tage lehren. Irre ich mich, ſo habe ich ihn nie gekannt, wenn ich als

einen groſsen Irrthum die Anſicht erkläre, als meine Thalberg mit dem, was er jetzt leiſtet, was er jetzt erſcheint als Virtuos, mit ſo ungeheuer groſsem Kraftaufwande er auch darnach ſtrebt, die ganze und eigentliche Aufgabe ſeiner und aller Kunſt auch nur annähernd ſchon zu erfüllen, oder als meine er, es könne überhaupt nur auf dem Wege, den die heutige Clavier-Virtuoſität eingeſchlagen, ſolche erfüllt werden. Wäre das, ſo gäbe er ſicher nicht mit ſo vielem Muthe und mit ſo deutlicher Abſicht ſtets blos die ganze Wahrheit der Zeit, ſondern verſuchte, gleich Andern, in der einſeitigen Richtung jenes Weges möglichſt noch weitere Bahnen ſich zu brechen, und geſchähe es ſelbſt mit derjenigen oft gekannten Affektation, die um der Wahrheit willen jetzt ihm ſo ſehr fremd iſt. Zum Beweiſe will ich eine kleine Unterredung wiedergeben, welche ich ganz beiläufig, ohne auch im Entfernteſten nur an ein Aushorchen ſeiner Kunſtanſichten etwa denken zu können, mit Thalberg hatte. Wir ſahen ein Paar eben erſchienene Compoſitionen ein, denen er aus naheliegenden Gründen kaum hätte abgeneigt ſeyn dürfen, denn es waren Clavierſtücke im beſten neueſten Zuſchnitte. „Aufrichtig geſtanden" — äuſserte ich ſchnell hinwer-

ſend — „möchte man ſich faſt wundern, wie Haydn ſo viel Mühe darauf verwenden konnte, ſeinen „Chaos" zu ſchreiben: mit einem Paar Federſtrichen liegt er hier da, und ſieht man dergleichen Sachen und Sächelchen ein, ſollte man glauben, es ſey kinderleicht." „Nicht doch" — fiel Thalberg mit einem Tone und einer Miene ein, die bei aller liebenswürdigen Freundlichkeit des genialen Künſtlers doch ihren Commentar nicht bedurfte — „nicht doch, oder vergeſſen Sie, daß aus Haydns Chaos auch das „Licht" werden ſollte und wirklich ward?" — Ich ſchwieg, drückte aber in freudiger Ueberraſchung dem Redner die Hand, wie ohne Zweifel viele meiner Leſer an meiner Stelle ebenfalls gethan haben würden. Ein magiſch Licht auf Thalbergs künſtleriſchen Genius warf dies eine Wort, und von dem Augenblicke an konnte ich einen Feſttag den Tag nennen, an welchem des Virtuoſen nähere Bekanntſchaft mir geworden.

Digitized by Google

Franz Liszt.

Wer noch wäre, den nicht ein ganz eigenes, eigenthümliches Gefühl durchſtrömte, hört oder ſieht er nur den Namen Franz Liszt? — Sind doch die Erfolge, welche dieſer Künſtler, ſowohl als bloßer Virtuos auf dem Pianoforte, wie auch bereits als Componiſt, und noch mehr als ſtrahlendes Glied der Geſellſchaft, auch nicht blos hier oder dort etwa, ſondern durch die geſammte gebildete Welt, von Petersburg bis Liſſabon und Neapel, von Moskau und Ungarn bis gerade hinüber nach London errang, zu außerordentlicher, zu unvergeßlich merkwürdiger Art, und knüpfen ſich an die geſammte Erſcheinung doch zu erſtaunliche, ewig gegenwärtige Erinnerungen, als daß nicht Jeder, der ſich überhaupt für Muſik intereſſirt, hört er den Namen und hat Liszt ſelbſt noch nicht geſehen oder gehört, wenigſtens den ſehnlichſten Wunſch in ſich verſpürt, dieſer Freude, ja dieſes hehren Genuſſes

endlich einmal theilhaftig zu werden, und hat er ihn bereits, wenn auch nur einmal, geſehen und gehört, jene wohlthuende, beſeligende Empfindung, die alle Erinnerungen an wahrhaft große und rein freudige Erlebniſſe in jedem empfänglichen Menſchen hervorrufen. Das war es auch, was Schreiber dies vor nun ungefähr zwei Jahren bewog, im Verlage von Stoppani zu Stuttgart eine eigene ausführliche „Darſtellung des Lebens und Wirkens“ dieſes in mehr als einer Beziehung aus aller modernen Welt hoch emporragenden Künſtlers zu veröffentlichen; und gewiſſermaßen als bloßes Denkblatt für den freundlichen Leſer mögen daraus nun folgende Auszüge uns um ſo mehr dienen, als ſie immerhin ein, wenn auch nur leicht ſkizzirtes, doch volles Bild von dem Manne im Umriſſe geben.

In dem ungariſchen Dorfe Raiding (nicht Räding oder Reiting) in der Geſpannſchaft Oedenburg wurde Liszt am 22. Oktober 1811 geboren. Sein Vater, Adam Liszt, war rechnungsführender Beamter des Fürſten Eſterhazy. Der Geiſt und Sinn dieſes Mannes hatten indeß eine über die Linie ſeiner Lebensverhältniſſe weit hinausgehende höhere Richtung. Mit nicht gewöhnlichen muſikaliſchen Anlagen begabt

(er ſpielte ſehr gut Cello, ſicher Violine, und eignete ſich ſpäter auch eine ehrenwerthe Fertigkeit auf dem Fortepiano an) bildete es das Hauptglück ſeines Lebens, in einen nahen Verkehr mit den großen muſikaliſchen Talenten zu treten, welche die Kapelle des Fürſten Eſterhazy zu Eiſenſtadt verſammelte. In ganz vertrautem Umgange lebte er mit Joſeph Hadyn; auch Hummel, welcher lange in Eiſenſtadt verkehrte, gehörte zu ſeinen muſikaliſchen Freunden, und ſelbſt Cherubini kam auf einige Zeit dahin. Adam Liszt übernahm bei den Quartetten und andern Kammermuſiken eine ausführende Stimme; mithin muß ſein Talent für das eines Dilettanten in der That ein ausgezeichnetes geweſen ſeyn, da es ſich in Gegenwart ſolcher Autoritäten behauptete. Die muſikaliſchen Anlagen des Sohnes ſind alſo zum Theil ein ſchönes Erbe, was die Natur freilich durch ihre unmittelbaren Gaben noch im reichſten Uebermaaße vergrößert hat. — Franz Liszt war das einzige Kind ſeiner Eltern, die ganze Hoffnung, das ganze Glück derſelben, beſonders aber des Vaters, welcher ſich über ſeine eigene verfehlte Lebensbahn fortdauernd innerlich härmte, und ſo um ſo mehr darauf dachte, dem Sohne zuzuwenden,

was ihm ſelbſt entzogen war. Er ſollte etwas Bedeutendes, über die Gewöhnlichkeit Hervorragendes werden; was, war freilich noch unentſchieden. Die weiche Gemüthsrichtung des Knaben mochte, bei dem Anſehen, deſſen der geiſtliche Stand, zumal in der katholiſchen Konfeſſion, genießt, den Vater auf den Gedanken geführt haben, der Sohn eigne ſich für dieſen. Er fragte ihn einſt: „Willſt du ein Pfarrer werden, Franz?“ „Nein, ich mag kein Pfarrer werden“, war die Antwort des Knaben. „Aber ſo ein Mann, wie dieſer hier?“ fragte der Vater weiter und deutete auf die Bildniſſe Gluck's und anderer berühmten Muſiker, die im Zimmer hingen. „Ja, ſo ein Mann möchte ich werden!“ So richtig hatte der innere Drang den ſelbſtunbegriffenen Wunſch des Kindes geführt! — Ein entſcheidendes Zeichen ſeiner muſikaliſchen Anlagen gab folgender Vorfall. Der Vater hatte eines Tages das Concert in Cis-moll von Ries geſpielt, der Knabe, an's Inſtrument gelehnt, mit der geſpannteſten Aufmerkſamkeit zugehört. Abends auf einem Spaziergange im Garten ſang er die Melodie des Themas; dieſes Feſthalten einer nicht leichten muſikaliſchen Tonfolge in ſo jungem, noch ungeübtem Gedächtniſſe war

ein Beweis der bedeutendſten Anlagen. Jetzt gab der Vater den dringenden Bitten des Sohnes nach und begann den Unterricht auf dem Piano-forte mit ihm. Er war damals ſechs Jahre alt; übermäßig früh haben alſo ſeine muſikaliſchen Uebungen, gewiß zu ſeinem Glück, nicht begonnen.

In mehreren biographiſchen Skizzen wird angeführt, daß ſich ſchon in dieſer Zeit und in den nächſten Jahren ein Hang zur religiöſen Schwärmerei in dem Kinde gezeigt habe. Liszt bezeichnet dieſe Angaben als durchaus irrthümlich. Beſonders aber die Anführung in dem Univerſal-Lexikon der Tonkunſt, daß er ſchon damals Chateaubriand's René geleſen und, durch dieſen im Tiefſten bewegt, die Einſamkeit aufgeſucht und ein halbes Jahr in tief melancholiſcher Stimmung zugebracht habe. Der Umſtand an ſich iſt richtig, fiel jedoch etwa zehn Jahre ſpäter, als er ſchon lange in Paris lebte. — Weichheit und Milde des Charakters waren allerdings, trotz der Lebhaftigkeit des Knaben, in ihm vorherrſchend; doch keineswegs in einem Grade, der ihn ſchon damals in irgend einer Art zu geiſtigen Excentricitäten geführt hätte.

Die Fortſchritte, die er in der Muſik unter Führung ſeines Vaters machte, waren erſtaun-

lichſter Art. Nach dreijährigem Unterrichte ſpielte er ſo ausgezeichnet, daß er öffentlich auftreten konnte. Es wurde ein Concert in Oedenburg veranſtaltet, in welchem er das Concert in **Es-dur** von Ries und eine freie Phantaſie unter dem begeiſternden Beifall der ſtaunenden Hörer vortrug. Des Umſtandes, daß ihn unmittelbar vor dem Spiele „das alte Fieber", wie es in einigen Biographien heißt, befallen habe, weiß ſich der Künſtler nicht mehr zu erinnern. Er iſt zwar in dieſer Knabenzeit mehrmals an Fieberanfällen krank geweſen, doch ſcheint man auf dieſen mehr zufälligen Umſtand ein zu groſses Gewicht gelegt zu haben.

Die überall wiederholte Angabe, daß der Fürſt Eſterhazy dem kleinen Virtuoſen nach dem Concert ein Geſchenk von fünfzig Dukaten gemacht habe, iſt falſch; der Fürſt, obgleich bei den Verhältniſſen des Vaters wohl der Nächſte, das gewiſſermaßen im Schutz ſeiner Macht aufblühende Talent zu unterſtützen, nahm ſich deſſelben nicht an, ſondern ließ es unbeachtet. Wohl aber waren es die ungariſchen Grafen Amadee und Zapary, welche in ehrenvollſter, die ſeltene künſtleriſche Gabe des Kindes richtig würdigender Geſinnung den Vater,

nach einem in Preßburg, ebenfalls mit dem glänzendſten Erfolge, veranſtalteten Concerte, durch einen auf ſechs Jahre ausgeſetzten Jahrgehalt von 600 fl. C. M. in den Stand ſetzten, ſeine Beamtenſtellung aufzugeben und die künſtleriſchen Plane zur Ausbildung ſeines Sohnes mit Freiheit zu verfolgen. Wie reiche Früchte dieſe Saat einſt tragen würde, konnten dieſe beiden adelich geſinnten Männer freilich nicht wiſſen; doch den gültigſten Anſpruch auf den Dank der ganzen muſikaliſchen Welt haben ſie ſich unſtreitig erworben.

In Wien war es (1821), wo, mit Hülfe dieſer Mittel, die Entwickelung des jungen Talents fortgeſetzt wurde. Mit wahrhaft edler Uneigennützigkeit war Carl Czerny, obwohl ſchon damals mit Unterricht überhäuft, bereit, die Ausbildung deſſelben auf dem Pianoforte zu leiten, während Salieri den Unterricht in der Compoſition übernahm. Czerny, welcher muthmaßlich erkannte, daß in den Grundlagen des Spiels noch Manches für ſeinen genialen Schüler nachzuholen ſey, gab ihm zuerſt Clementiſche Sonaten, und zwar die leichteren. Dies kränkte jedoch den Stolz des jungen Virtuoſen, der ſie allerdings ohne Anſtoß vom

Blatt ſpielte, allein der Lehrer war mit der Detail-Ausführung, mit Anſchlag, Fingerſetzung u. ſ. w. nicht zufrieden, und hielt das dringend forteilende Talent mit ernſter Strenge bei dieſen unerläßlichen Fundamenten feſt. Dieß erzeugte anfangs eine Mißſtimmung des Knaben, und er ſann auf mancherlei Schalksſtreiche, um dieſer, wie es ihm ſchien, tyranniſchen, demüthigenden Schule zu entkommen. So ſchrieb er ſich ſelbſt falſche Fingerſetzungen auf und klagte dann bei ſeinem Vater über den Lehrer, der ſo Unrichtiges von ihm verlange. Die Spaltung glich ſich indeſſen bald aus, als dem ehrgeizigen Kinde ſchwerere Aufgaben geſtellt wurden, und Liebe und Vertrauen ſtellten ſich gleichzeitig her.

Inzwiſchen war er auch ſehr fleißig in der Compoſition. Ohne eine ſtrenge contrapunktiſche Schule mit ihm durchzumachen (eine Richtung der Muſik, in der Salieri wohl ſelbſt nicht eben ſtark war), hielt ihn dieſer Meiſter, der ihm wahrhafte Liebe widmete, doch fleißig zu den eigentlichen Satzübungen an, ließ ihn kleinere Kirchenſtücke ſchreiben (namentlich iſt dem Schüler ein Tantum ergo, das er unter des Lehrers Aufſicht componirte, in Erinnerung geblieben) und vielfältig aus der Partitur ſpielen, begleiten

u. ſ. w. Nach anderhalbjährigen fleißigen Studien, während welcher der junge Virtuos in geſelligen Kreiſen vielfach das Erſtaunen der Sachkundigſten erregte (ſo ſpielte er unter anderm einmal das **H**-moll-Concert von Hummel, eine der ſchwierigſten Aufgaben für das Pianoforte, ohne Anſtoß vom Blatt), ſchien der Zeitpunkt gekommen, wo er ſich in Wien mit Erfolg öffentlich hören laſſen könne. Der Ruf des ſelten begabten Knaben war ſchon durch die ganze Kaiſerſtadt gedrungen, ſelbſt bis zu dem einſamen Beethoven, dem er durch den Profeſſor Schindler (dem bekannten Biographen deſſelben) vorgeſtellt wurde. Beethoven ſoll zwar (nach S. eigener Angabe) nicht eben freundlich bei dieſem Beſuch geweſen ſeyn, indeß hat Liszt doch keine Erinnerung, daß ihm irgend etwas Unfreundliches von dem großen Meiſter, deſſen innerſte Geſinnung auch eine ſtets liebevolle war, widerfahren ſey. Er beſuchte ſogar, was für ſeine völlige Zurückgezogenheit und die düſtere Stimmung ſeines Gemüths etwas höchſt Seltenes war, das bald darauf angeordnete Concert des jungen Virtuoſen und gab ihm die entſchiedenſten, wenn auch in ſeiner Weiſe ernſt gemeſſenen Zeichen des Lobes.

In den lauteſten Enthuſiasmus brach je=doch das Publikum aus; es überſchüttete das ſtaunenswürdige Talent mit dem reichlichſten Zoll des Beifalls ſo, daß der Vater es angemeſſen fand, bald darauf noch ein zweites Concert zu veranſtalten. Dieſe beiden fanden im land=ſtändiſchen und im kleinen Redoutenſaale ſtatt. Liszt ſpielte darin die beiden Concerte in A-moll und H-moll von Hummel, noch einige andere Stücke, und phantaſirte frei, was er in jener Knabenzeit beſonders gern that, und die glück=lichſten Anlagen dazu entwickelte.

Durch den Erfolg dieſer Concerte gewann der Vater die Mittel, die muſikaliſche Erziehung ſeines Sohnes noch unter größeren Verhält=niſſen fortzuſetzen, ſie auf einen wichtigeren Schauplatz zu verpflanzen. Paris, auch noch jetzt der Mittelpunkt der vielſeitigſten künſt=leriſchen Anregungen, und trotz mancher glän=zenden Verflachungen doch zugleich die Schule der gründlichſten muſikaliſchen Ausbildung, war das Ziel, wohin der eben ſo umſichtige als eifrig ſtrebende Führer des Knaben ſich ſehnte. Im Jahr 1823 trat er die Reiſe dahin über München und Suttgart an, in welchen beiden Städten Liszt damals öffentlich unter

größtem Beifall ſpielte, wo er ſich jedoch ſeit ſeiner Ausbildung zu der wunderbarſten Eigenthümlichkeit und Vollendung, in der wir ihn jetzt kennen, erſt einmal wieder hat hören laſſen.

Seinem Sohne die treffliche muſikaliſche Erziehung im Conſervatorium angedeihen zu laſſen, war der Hauptzweck des Vaters bei dieſer Ueberſiedelung nach Frankreich. Doch Cherubini, der an der Spitze dieſer Anſtalt ſtand, verſagte dem Ausländer den Eintritt; ob das allerdings beſtehende Geſetz keine Ausnahme erleiden konnte, laſſen wir dahingeſtellt ſeyn, bezweifeln es aber, da Cherubini ſelbſt ja nicht die Eigenſchaft eines Inländers beſaß. Cherubini's überhaupt herbe Abgeſchloſſenheit und zurückweiſende Art mag wohl auch einen Theil der Schuld tragen. Dieſes erſte Fehlſchlagen that jedoch den Erfolgen des jungen Künſtlers keinen Eintrag. Er wurde ſchnell durch ſein Talent bekannt, und nachdem er vor dem Herzoge von Orleans, dem jetzigen Könige der Franzoſen, mit entſchiedenſtem Beifall geſpielt hatte, wurde er der bewunderte Gegenſtand des Tages, und die höchſten geſelligen Kreiſe beeiferten ſich um den Vorzug, dem angeſtaunten Kinde

ihre Huldigungen darzubringen. Gold, Ruhm, Schmeicheleien ſtrömten in gleichem Uebermaaße dem nicht blos als muſikaliſches Wunder, ſondern auch durch ſeine übrigen geiſtigen Eigenſchaften den erregteſten Antheil weckenden Knaben zu. Offenbar war dieſe Ueberfülle, wenn auch nicht mit Unrecht erworbener Triumphe eine gefährliche Klippe für die geiſtige Richtung des Kindes. Doch ſowohl der ernſte Gegenſatz eines ſtrengen durchaus edeln und uneigennützigen väterlichen Willens, welcher nur die höchſten Kunſtziele im Auge behielt, wie auch der urſprünglich treffliche Kern, deſſen Segensgabe ihm die Natur verliehn, waren die Schutzmittel gegen dieſe Gefahren. Er legte den kritiſchen Durchgangspunkt vom Knabenalter zu dem des Jünglings glücklich zurück. In muſikaliſcher Beziehung hatte er indeſſen unabläſſige und ſorgfältig geregelte Fortſchritte gemacht. Bei Reicha ſtudierte er über ein Jahr den Contrapunkt bis zu den letzten verwickeltſten Aufgaben deſſelben; eine Richtung, die er jedoch als ſeiner Eigenthümlichkeit weniger zuſagend in der Folge verlaſſen, und ſo die darin erworbene Sicherheit ziemlich wieder verloren zu haben offen bekennt. Sein Vater hielt ihn zum gewiſſenhaften Ueben

an; ſo mußte er ihm unter anderm jeden Nachmittag eine Anzahl Bach'ſcher Fugen vorſpielen, eine Uebung, der wir vielleicht die wahrhaft wundervolle Meiſterſchaft verdanken, mit der er noch jetzt gerade dieſe höchſt ſchwierigen Aufgaben löst. Häufig mußte er dieſelben auch in andere Tonarten übertragen, etwas, das, wie im Lexikon der Tonkunſt angeführt wird, für ihn „ein Kinderwerk war“ *.

Von Paris aus machte er mehrere Reiſen, namentlich zwei nach England, welche ihm außer dem ſich hier wie in Frankreich wiederholenden Beifall auch eine Erweiterung ſeiner Kunſtanſchauungen nach manchen Richtungen eintrugen. Auch eine Reiſe durch die Departements, nach

* Als Liszt beim Durchgehen der Biographien an dieſe Stelle kam, rief er lebhaft aus: „Ein Kinderwerk? O das war es keineswegs! Es wurde mir ſehr ſchwer, und ich ſtockte und irrte oft. Ich kann es allerdings; doch es iſt noch jetzt eine ſchwierige Aufgabe für mich!“ Er wollte auf der Stelle einen Verſuch machen, wobei er ſich indeſſen auch verwickelte. Es iſt, dünkt uns, kein unerheblicher Charakterzug von der offen natürlichen Sinnesweiſe des Künſtlers, daß er ſo ſchnell bereit war, ein von ihm gerühmtes Zuviel ſelbſt zurückzunehmen, und dem Biographen das geringere Maaß zuzuweiſen.

Bordeaux, Toulouſe, Montpellier, Nimes, Marſeille, Lyon, fiel in dieſe Zeit. Ein gewiſſer übermüthiger Sinn, wie beim erſten Unterricht von Czerny, blickte auch jetzt noch zuweilen durch. So ſpielte er in Bordeaux vor einem berühmten Virtuoſen auf der Violine eine Sonate eigener Compoſition, welche er für eine von Beethoven ausgegeben hatte, und es gelang ihm, die lauteſte Verwunderung dafür zu erwecken. Was von einer Unannehmlichkeit, die ihm in Lyon begegnet ſeyn ſoll, weshalb er von ſeinem Aufenthalt dort nicht gern ſprechen wolle, nach franzöſiſchen Biographien in deutſche übergegangen, iſt eine Fabel, oder ſcheint völlig auf Irrthümern zu beruhen.

In dieſem Zeitraum componirte Liszt auch fleißig, und nicht allein für ſein Inſtrument, ſondern er trat auch mit einer kleinen Oper „Don Sancho oder das Schloß der Liebe", ein Gedicht, welches der fruchtbare Théaulon ihm geliefert hatte, hervor. Er rühmt dankbar Paer's freundliche rathende Unterſtützung bei dieſem Jugendverſuch, der mit aufmunterndem Beifall empfangen wurde, und vier oder fünf Vorſtellungen auf dem Theater der Academie royale erlebte.

Ungefähr um dieſelbe Zeit trat eine innere Kriſis bei ihm ein. Sein in der vollen Gährung der Jugend begriffener Geiſt, dem muſikaliſche Erfolge allein nicht genügten, und der für ſein inneres Drängen und Treiben noch keinen feſten Ausgangspunkt, keine auflöſende Befriedigung ſah, ſuchte dieſe, ein ſo oft eintretender Irrthum, außerhalb ſeiner ſelbſt, doch nach höheren Richtungen. So verfiel er in religiöſe Schwärmerei. Begreiflicher Weiſe arbeitete der beſonnene Vater dieſer Richtung entgegen; daher verſchleierte ſie der Sohn, ſo tief er vermochte, in ſeinem Innern. Erſt Abends, wenn er ſich zu Bette gelegt, ließ er dem Drange des Herzens freien Lauf, ſtand heimlich wieder auf und ergoß ſeine junge Seele Stunden lang in brünſtigen Gebeten. Wer irgend pſychiſche Kämpfe zu würdigen vermag, der wird ſelbſt in dieſen Abirrungen den edlen und tiefen Charakter des Geiſtes erkennen, der ihm unterworfen war. Er ſuchte ſeinen Troſt im anhaltenden Leſen von Schriften, welche indeß ſeinem ſchwärmeriſchen Hange nur neue Nahrung zuführten; „Les pères du desert“ wurden jetzt ſein Lieblingsbuch, ja faſt das einzige, mit dem er ſich beſchäftigte. Muſik war ihm faſt zuwider; er

trieb ſie nur, um den Forderungen ſeines Vaters zu genügen. — Die ſchon erwähnte Reiſe in die Departements, ſpäterhin ein Ausflug in die Schweiz, ſodann eine dritte Reiſe nach England, ſcheinen die Mittel geweſen zu ſeyn, wodurch der Vater dem keimenden und wachſenden Hange des Sohnes entgegen zu kämpfen ſuchte. Die letztere war eine fortdauernde Reihe von Triumphen ſeiner glänzenden Virtuoſität, die er beſonders im Drurylane-Theater errang. — Doch hatten ſowohl jene geiſtigen Kämpfe, als die von der Muſik unzertrennlichen heftigen Nerven-Anregungen ſeine körperliche Geſundheit erſchüttert. Um dieſelbe herzuſtellen, ging ſein Vater mit ihm nach Boulogne. Allein hier, wo der Sohn die Geſundheit wiederfand, traf den Vater der Tod, am St. Auguſtus-Tag des Jahres 1827.

Dieſen ſchmerzhaften Schlag empfand er mit der ganzen Wärme jugendlichen Gefühls, denn trotz der Strenge des Vaters, hatte er doch ſtets in ihm den Mann verehrt und geliebt, der nur den edelſten Grundſätzen, und einem fortdauernd auf höhere Ziele gerichteten Streben folgte. Das Bedürfniß ſeines kindlichen Herzens war es daher, welches ihn

veranlaßte, ſofort ſeine noch in Ungarn lebende Mutter aufzufordern, ſich in Paris niederzulaſſen, wo ſie ſeitdem ihren Wohnſitz hat, und ſtets im innigſten Verhältniſſe mit dem Sohne lebt. —

Doch bringt es die natürliche Ordnung der Dinge mit ſich, daß der Menſch auch die Freiheit und Selbſtſtändigkeit, der er allmählig entgegengereift iſt, als eine Wohlthat empfindet. So auch bei Liszt, dem ſich nun in der freiſten Selbſtrichtung ſeines Geiſtes eine ganz neue Lebensbahn eröffnete. —

Die nächſten Schritte auf derſelben waren nicht ohne bitterſte Kämpfe. Er hatte ſich die Liebe eines jungen geiſtvollen Mädchens gewonnen, das zugleich Rang und Reichthum beſaß. Selbſt in Frankreich ſchienen jene Vorurtheile, oder beſſer jene äußerlichen, aus rohem Stoff geborenen Lebensanſichten durch die Stürme der Revolutionen noch nicht ganz entwurzelt zu ſeyn, welche dem höchſten geiſtigen Adel gegenüber ihre materielle Macht geltend zu machen ſtreben. Der Vater des Mädchens war der Verbindung entgegen. Liszt entſagte mit einem edleren Stolz als der Adelſtolz. Doch der Schmerz wirkte mit zerſtörender Macht auf ſein leidenſchaftlich glühendes Herz. Er hatte einen

ſtrengen Kampf des Geiſtes zu beſtehen, der ihn von einer mit feurigſter Kraft ergriffenen künſtleriſchen Thätigkeit nach den verſchiedenſten Richtungen (er übte, componirte, gab Unterricht) plötzlich wieder entfernte, und ihn jenen myſtiſch düſtern Regionen zuführte, die ihn ſchon einmal umfangen hatten. In der ſtärker ausgewachſenen Natur war der zweite kritiſche Prozeß ungleich heftiger als der erſte. Er begrub ſich in anachoretiſche Betrachtungen und Studien, verbannte ſeine Kunſt, wollte ihr wenigſtens keine Art der weltlichen Beziehungen geſtatten, verſchloß ſich mit ſeinen Büchern, vermied jeden Umgang. Seine Mutter ſelbſt ſah er Monden lang nur bei Tiſch, und ſaß ihr auch dort völlig ſchweigſam gegenüber. Das Gebet war ſeines Herzens einziger Troſt. Doch trieb ihn zugleich ein forſchender Drang nach Wahrheit, ſich aus dieſen Zuſtänden emporzukämpfen. Er las unermeßlich viel in dieſer Zeit, und ſuchte ſich auch durch philoſophiſche Schriften Klarheit über die Zweifel, die ihn quälten, zu verſchaffen. Außer den alten Lieblingsbüchern für dieſe Zuſtände wählte er ihre Gegenſätze Voltaire, Rouſſeau, Schelling. Und in der That war es endlich die Macht des Gei-

ſtes, welche die Verirrung deſſelben heilte. Vielleicht hat auch eine körperliche Kriſis die der Seele beſchleunigt. Genug, er kehrte, nach der langen Abirrung in das Gebiet der Träume, Ahnungen, Hoffnungen, auf den feſten Boden der Wirklichkeit, an das ſonnige Reich der Kunſt und des Lebens zurück, und ergriff es auch von ſeiner ſinnlichen Seite. Doch iſt, was in dieſer Beziehung in mehreren Biographieen über ihn geſagt wird, daß er ſich in einen Taumel und Strudel äußerlicher Genüſſe ſtürzte und verſenkte, eine völlig unwahre und unwürdige Interpretation ſeiner veränderten Richtung, die er einfach, aber aufs Entſchiedenſte zurückweiſt. Die geiſtigen Mächte hielten und trugen ihn auch jetzt fortwährend, und richteten ſeinen Drang auf innere Ziele. Er fühlte, daß er jetzt in der vollendeten Reife des Körpers und der ausgewachſenen Kraft des Geiſtes nicht in dem Verhältniß bedeutend daſtand, wie er als Knabe in die Welt getreten war. Er empfand es als die, ihm durch den früh, ans Wunderbare reichenden Glanz ſeiner Jugenderfolge auferlegte Verpflichtung, dieſer Verkündigung ſeines Künſtlerthums durch die That zu entſprechen.

Ich wollte mich, ſagte er, reifer und ſtärker,

nicht mit Geringerem begnügen, als dem Knaben geworden war; ich war, ſcherzte er, das petit prodige geweſen: ich fühlte den Beruf, die Verpflichtung gegen mich ſelbſt, auch das grand prodige zu werden! —

Nach dieſem Ziel gingen alle ſeine Beſtrebungen. Er übte, wenn gleich mehr rhapſodiſch, doch mit gewaltiger Beharrlichkeit; er komponirte viel, nach den verſchiedenſten Richtungen, je nachdem ſeine geiſtigen Zuſtände ihm die Farbe gaben; ſeine äußere Lebensſtellung behauptete er durch Unterricht, zu dem er das ausgezeichnetſte Talent und einen viel größeren Hang beſitzt, als man ſeiner ſonſtigen künſtleriſchen Natur nach vermuthen ſollte. Ueberhaupt iſt auch ſeine Wiſſenſchaft des Fortepianos eine mit vollſtem Bewußtſeyn begründete, und er hat Kenntniß vom Allem genommen, was in dieſer Beziehung Wichtiges in der muſikaliſchen Welt geſchehen iſt.

Alle geiſtigen Ereigniſſe mußten ihn in dieſer Aufregung erglühender Triebe und ſeltenſter Kräfte mit beſonderer Gewalt erfaſſen. So die Julius-Revolution, welche in dieſe Periode ſeines Lebens fiel, und ihn mit der aufwallendſten Begeiſterung erfüllte. Indeſſen

hatte er ſich von ihren Ergebniſſen andere Hoff- nungen gemacht, und gehörte in dieſer Beziehung ganz der Jugend Frankreichs an. Deshalb gab er auch die künſtleriſchen Vorſätze auf, die er in der erſten Begeiſterung für dieſes weltge- ſchichtliche Ereigniß gefaßt hatte. Er wollte eine „Sinfonie révolutionaire“ ſchreiben, deren Themata er aus einem Huſſitenliede, einem evangeliſchen Choral, und der Marſeillaiſe zu- ſammengeſetzt hatte; es war im Ganzen mehr ein Gedanke der verſöhnenden Reformation, den er darin ausdrücken, und ſo den geſchicht- lichen Moment gewiſſermaßen religiös verſinn- lichen wollte. Die politiſche Wendung, welche die Ereigniſſe nahmen, führte ihn jedoch von dieſem Vorſatze wieder ab.

Der St. Simonismus, der damals Keime und Blüthen trieb, ergriff ihn gleichfalls mit feſſelnder Kraft. Doch waren es mehr deſſen erſte Grundanſchauungen, als ſeine ſpä- teren abartenden Formen, die ihn anzogen. Der leitende, Herz und Geiſt gleich ehrende Gedanke deſſelben, die menſchliche Geſellſchaft nur auf friedlichen (oder friedſeligen, wie Liszt ſich ſchön ausdrückte) Grundlagen zu erbauen, und nur drei weſentliche Unterſchiede (eine Art gei-

ſtiger Dreifaltigkeit) in der Thätigkeit zur Erhaltung des Ganzen anzuerkennen, die wiſſenſchaftliche, künſtleriſche und induſtrielle, dagegen alle äußeren Schranken und Unterſcheidungen aufzuheben: dieſe Grundlage des Syſtems war es, welche ihm die warme Theilnahme dafür abgewann. Später, als in der Ausführung der Gedanken davon abgewichen wurde, und ſich abentheuerlich unhaltbare Formen aus der falſch verſtandenen Anwendung jener Grundſätze entwickelten, erſtarb auch alsbald und völlig wieder ſein Intereſſe dafür.

Dieſe Lebendsperiode dauerte bis zum Jahr 1833. Das folgende Jahr wurde durch ein Privatereigniß von entſcheidender Bedeutſamkeit für den Künſtler. Er knüpfte, wenn gleich unter widerſtrebenden Umſtänden, eine innige Verbindung des Herzens an; das Nähere darüber gehört nicht für die Oeffentlichkeit. Im Gefolge dieſes Verhältniſſes lag es jedoch, daß er Paris auf längere Zeit verließ, und zunächſt nach der Schweiz, ſpäter nach Italien ging. Dieſe Zeit hat ihm beſonders reiche künſtleriſche Früchte getragen, durch eine Reihe ſelbſtſtändiger Compoſitionen, die er noch nicht edirt, ſie noch nicht einmal ſämmtlich geordnet aufgeſchrieben

hat. Einen Theil derſelben hat er jedoch in einem mehrere Bände ſtarken Werk geſammelt, welchem er die, oben ſchon erwähnte, Bezeichnung Années de pélérinage gegeben hat. Von dem, was er aus dieſem Heft in die Welt ſendet, wird vorzüglich ſeine Bedeutung als Componiſt gewürdigt werden können. Die beiden Proben daraus, die er in ſeinem Concert gegeben, laſſen ungemein Schönes hoffen. —

An Ereigniſſen iſt das Leben des Künſtlers von dieſer Zeit an faſt durchaus ein öffentliches geworden. Der außerordentliche Grad der Kunſt, den er erreicht hat, bereitet ihm überall ähnliche Erfolge, wie die, welche er vor unſern Augen errungen. Paris, Italien, England, Spanien, vor allen aber ſein Vaterland Ungarn und unſer deutſches Vaterland, waren die lebendigen Zeugen davon. Am glänzendſten, ja wahrhaft erhebend waren dieſelben in Ungarn, wo der Enthuſiasmus, den der Künſtler erregte, ſich mit dem Stolz auf den berühmten Landesgenoſſen und dem Dank für die reichſten Gaben der Wohlthätigkeit verband, die Liszt nach dem beiſpielloſen Unglück, welches die Donauüberſchwemmungen verurſacht hatten, durch Concerte, die er, im Fluge von Italien nach Wien eilend, in

dieſer Kaiſerſtadt gab, ſpendete. In dieſem Verband dreier mächtiger Elemente der Begeiſterung und Verehrung geſchah es, daß ihm, der zum Ehrenbürger zweier ungariſchen Städte ernannt war, von den Edelſten des Landes, auf dem Theater zu Peſth, unter dem Zujauchzen der Menge, auch ein Ehrenſäbel überreicht wurde, mit der Bitte, durch Annahme deſſelben die Verpflichtung einzugehen, vor Allem die ungariſche Nationalität zu bewahren. Denn der Säbel iſt in Ungarn das nationelle Zeichen des freien Männerrechts.

In ähnlich großartiger, wahrhaft königlicher Weiſe wurde Liszt am Rhein gefeiert, wo er ſich durch ſeine Concerte für Beethoven's Denkmal, für den Ausbau des Cölniſchen Doms und einen längeren Aufenthalt in den rheiniſchen Städten, ſo wie auf der Inſel Nonnenwörth, eine zweite Heimath, ein Bürgerrecht des Herzens und des Geiſtes erworben hat. Am 22. Auguſt des Jahres 1841 wurde ihm dort ein Triumph eigenthümlichſter und glänzendſter Art, indem die Cölner Liedertafel ihn von der Inſel her durch ein prachtvoll mit Flaggen jeder Gattung geſchmücktes, mit Böllern verſehenes Dampfſchiff nach Cöln abholte, und ihm ſo einen künſt-

leriſchen Sänger= und Freudenzug bereitete, wie ihn die Wellen des Rheins vielleicht noch niemals zurückgeſpiegelt haben. —

Was nachher in Berlin, Stuttgart, in ganz Spanien, Portugal ꝛc. geſchehen, wie die Begeiſterung für ſeine außerordentliche Erſcheinung ſich auch dort zu einer wahrhaft volksthümlichen geſtaltet hat, das iſt vielfach durch die Berichte über die Ereigniſſe, wenn auch nur, im Verhältniß zu den Thatſachen, in ganz flüchtigen Umriſſen, geſchildert worden. —

Es bleibt uns ſomit nur noch ein Blick auf die Richtung ſeiner inneren künſtleriſchen und geiſtigen Laufbahn und ihre Eigenthümlichkeiten, wie ſie ſich bis jetzt geſtaltet hat, zu thun übrig. Da wir die Natur derſelben ſchon vielfältig darzuſtellen und zu erklären verſucht, ſo wollen wir uns jetzt auch hierbei mehr an Thatſachen halten. Wir halten es für anziehend, dabei auf eine Jugend=Anekdote zurückzugehen, deren Beſtätigung und nähere Darſtellung wir aus des Künſtlers eigenem Munde empfangen.

Die Gall'ſche Schädellehre hat ihre vielfachen Gegner gefunden, doch bisweilen traten auch die auffallendſten Beiſpiele ihrer Beſtäti=

gung ein. Auch Liszt hatte im fünfzehnten Jahre zu einer Prüfung derſelben Anlaß gegeben. Man führte ihn in London zu dem berühmten Phrenologen Deville, ſtellte ihn als einen Knaben vor, der zu nichts zu gebrauchen ſey, zu nichts Geſchick zeige, und bat den Gelehrten, durch Unterſuchung ſeines Schädels vielleicht irgend eine Richtung zu ermitteln, in der man einige Hoffnungen für ſeine Entwickelung haben könne. Deville betaſtete den Kopf des Knaben und ſagte, lebhaft betroffen, auf der Stelle: „Haben ſie ſchon Muſik mit ihm verſucht? Ich würde entſchieden dazu rathen!" Man ſtellt ſich leicht den freudigen Eindruck, den dieſes Urtheil auf alle Anweſenden machte, vor.

Vielleicht hätte Deville bei ferneren Unterſuchungen noch andere gewichtvollſte Ausſprüche thun können, denn ſind gleich die übrigen geiſtigen Anlagen Liszt's nicht ſo entſchieden zur That geworden, ſo gehören ſie nichts deſto weniger, an ſich, wie im Grade, zu den außerordentlichſten. Sie haben ihn den wunderbaren Weg geführt, auf dem wir ihn begleiteten. Wird aber der Glanz dieſer ſeltenſten Erſcheinung auch eine dauernde Wirkung zurücklaſſen? Verbindet ſich mit dem ſtrahlenden Licht ein tie-

ſeres Feuer, eine innere, nachhaltige, produktive Wärme? Laſſen wir für jetzt dieſe Frage ungelöst, und betrachten wir, was da iſt.

Liszt ſteht auf dem höchſten Gipfel der Virtuoſität; er hat das mechaniſche Leben derſelben in einem Grade vergeiſtigt, wie vor ihm Keiner. Einen bedeutenden Anſtoß dazu gab ihm Paganini's Erſcheinung, die in einem nicht zu ſchildernden Grade auf ihn wirkte. In einem ſo würdig als tief gedachten Aufſatze in der Revue musicale, „Paganini à propos de sa mort“, der für die Erkenntniß der geiſtig-künſtleriſchen Beſtrebungen Liszt's von entſcheidenſter Wichtigkeit iſt, hat er ſeine Anſicht über dieſen Künſtler und die Art, wie man der Erbe ſeines Ruhmes werden könne, in beſtimmteſter Erklärung ausgeſprochen. Wir entnehmen demſelben die nachſtehende Stelle*.

„Ich nehme keinen Anſtand, zu ſagen: eine Erſcheinung, wie die von Paganini, wird ſich nicht wiederholen können“ — — — — — — „doch es ſind andere Wege, auf denen es möglich iſt, einen gleichen Ruhm und eine höhere Macht zu erreichen.“

* Aus der in Nr. 25 des Magazins für die Lit. des Auslandes (1842) erſchienenen Ueberſetzung.

„Die Kunſt zu betrachten nicht als ein ſicheres Mittel, zu egoiſtiſchen Vortheilen zu gelangen, zu einer unfruchtbaren Berühmtheit, ſondern als eine ſympathiſche Gewalt, welche die Menſchen einander näher bringt und vereinigt; ſein Leben zu jener hohen Würde zu erheben, deren Ideal das Talent iſt; den Künſtlern begreiflich machen, was ſie ſeyn können und müſſen; die öffentliche Meinung durch das Uebergewicht einer edlen Lebensweiſe zu beherrſchen — dies iſt die Aufgabe, die ſich ein Künſtler ſtellen muß, welcher ſich ſtark genug fühlt, auf das Erbtheil Paganini's Anſpruch zu machen."

„Dieſe Aufgabe iſt ſchwer, allein ſie iſt nicht durchaus unmöglich. Allen Ehrbeſtrebungen (ambitions) ſtehen heutzutage breite Wege offen; ein Jeder, der ſeine Kunſt einer Ueberzeugung oder Geſinnung weiht, darf ſich eines ſympathiſchen Verſtändniſſes verſichert halten. Jedermann ahnt eine neue Geſtaltung der politiſchen Zuſtände der Geſellſchaft. Ohne die Bedeutung des Künſtlers in den ſocialen Umbildungen zu übertreiben, ohne in pomphaften Ausdrücken, wie man es ſo oft gethan hat, ſeine Miſſion und ſein Apoſtolat zu verkündigen, glauben wir, daß auch ihm in den Anordnungen

der Vorſehung ſeine Stelle angewieſen iſt, daß auch er berufen iſt, für ſeinen Theil an einer dauerhaften und ſittlichen Schöpfung mitzuarbeiten."

„Möge daher der zukünftige Künſtler — und zwar von ganzem Herzen —auf jene egoiſtiſche und eitle Rolle Verzicht leiſten, in welcher, wir glauben es, Paganini ein letztes und berühmtes Beiſpiel war; möge er ſeinen Zweck nicht in ſich, ſondern außer ſich ſetzen, möge ihm die Virtuoſität ein Mittel, nicht ein letzter Zweck ſeyn, möge er ſich daran erinnern, daß, wie ein alter Wahlſpruch ſagte: Der Adel verpflichtet (noblesse oblige), eben ſo ſehr und mit noch mehr Recht wir heutzutage ſagen können: „Das Genie verpflichtet."

— — Wir dürfen dies wohl für eine Darlegung der inneren Gelübde nehmen, mit denen Liszt an ſeine Lebensaufgabe gegangen iſt. Wer vermöchte ihm eine würdigere Auffaſſung derſelben, inſofern ſie ſich mit den ſittlichen Gedanken und Aufgaben des Lebens verbindet, anzugeben? Doch ob ſie in künſtleriſcher Beziehung die höchſte iſt, die er ſich ſtellen kann, ob ihm zu einer höheren der Beruf und die Kräfte gegeben, das iſt eine zweite Frage. Uns dünkt, wie wir ſchon vielfach ausgedrückt, der

coloſſale Gährungs-Prozeß ſeines Innern noch nicht beendet; denn die Natur eines ſolchen Geiſtes bildet ſich nicht ſo friedlich und ſchnell zu ihrer Vollendung aus, wie die geringerer Ordnung. Er ringt noch auf dem ſtürmenden Meer der Leidenſchaften, er iſt ein durchbrechender Strom, der ſein eigentliches Bett noch ſucht. Mehr als das, was er ſelbſt uns gibt, und was mannigfachſter Deutung fähig iſt, ſpricht uns dafür, was er als das Höchſte ſchätzt und liebt.

Wir wollen hier nicht ſowohl der ewigen, durch die Anerkennung der Welt auf die Gipfel der Kunſt geſtellten Genien gedenken, obwohl es immer ein bedeutungsvolles Zeichen iſt, daß er Beethoven die höchſte Stelle unter dieſen anzuweiſen ſcheint; ſondern wir wenden uns mehr zu denjenigen, mit denen er gelebt, geſtrebt, ſich entwickelt. In der Virtuoſität des Pianofortes verehrt er Chopin, achtet Moſcheles, läßt allen Uebrigen Gerechtigkeit widerfahren, wiewohl er einen inneren Widerwillen gegen mechaniſche Vollendung ohne geiſtiges Durchdringen hegt. Wie er Schubert als Componiſt vorzugsweiſe liebt, haben wir geſehen; Berlioz in Paris iſt es, zu dem er die innigſte Verwandſchaft fühlt. Die leichtere neuere

franzöſiſche Muſik von Auber, Adam, Halevy, kann ihn nur wenig berühren; mit Boieldieu ſcheint ihm die komiſche Oper ihre Rechnung abgeſchloſſen zu haben. — Es begreift ſich, wie der Sinn des Künſtlers ſich in Malerei, wiſſenſchaftlicher Literatur (beſonders religiös-philoſophiſcher), Dichtkunſt, auf ähnliche Weiſe zu- und abneigen müſſe. Die franzöſiſche ſchöne Literatur iſt ihm in ſelten umfaſſender Weiſe vertraut; die neuere Romantik, beſonders Victor Hugo, hat er tief angeregt. Die deutſche Literatur kennt ihn weniger; nur Einiges von Leſſing, Göthe's Fauſt, und einige neuere Werke, welche auch bei uns Aufſehen erregt haben, die ihn jedoch leichter irre über uns führen, als ihn von dem Aechten und Wahren des deutſchen Wiſſens unterrichten könnten. Die innerſte Verwandtſchaft aber fühlt er zu Lord Byron; er iſt (nach eigenem Geſtändniß) der Dichter, den er ſich erwählt, dem er ſich völlig hingegeben hat. Dieſe Wahl iſt entſcheidend für den Standpunkt ſeiner geiſtigen Entwickelung. Sie wird es am meiſten rechtfertigen, wenn wir die Hoffnung ausſprechen, daß dieſelbe noch eine neue Phaſe, vielleicht ihre letzte klärende, veredelnde Umbildung zu erwarten hat. Wäre ir-

gend eine fremde geiſtige und dichteriſche Kraft geeignet, die vermittelnde Ueberführung aus dieſen leidenſchaftlichen Zuſtänden in die der höheren Klarheit und Beſonnenheit zu vollenden, ſo würde es, nach unſerer Meinung, die Jean Paul's ſeyn, deſſen ſittliche Allmacht und titaniſche Gewalt der Phantaſie mit der höchſten Bewunderung auch den höchſten Glauben, die edelſte Wahrhaftigkeit der Ueberzeugungen zu erwecken vermöchte.

Doch am reinſten und ſicherſten verſöhnen gewaltig gährende Kräfte ſich ſelbſt.

Zu den hohen, würdigen Aufgaben, die ſich der Künſtler geſtellt, füge er auch dieſe letzte, höchſte, würdigſte. In ihrer vollkommnen Löſung fallen alle ſittlichen und künſtleriſchen Elemente in einen Punkt zuſammen; dieſer liegt freilich nur im uneroberten Reich des Ideals! Wie nahe er die Kreiſe ſeines Weſens und ſeiner Kräfte berührt, das zu entſcheiden, iſt nicht unſer, nur ſein eignes Recht. Niemand hat die Macht des Erreichens, Jeder die des Erſtrebens, Wenige den entſchloſſenen Muth! Doch der Adler fliegt der Sonne zu!

Friedrich Kaufmann
und ſeine Inſtrumente.

Sollt' ich bezeichnen und mit Namen nennen die Gedanken und Gefühle alle, welche die Erſcheinung Friedrich Kaufmanns und ſeiner Inſtrumente in mir aufregte, — es würde mir unmöglich werden; doch bin ich darüber mit mir bereits Eins geworden, und war ich gleich im erſten Augenblicke auch, daß derſelbe die Zeit einer neuen Wanderung durch Deutſchland und auch wohl außerdeutſche Lande, auf welcher derſelbe ſammt ſeinem Sohne und zwei liebenswürdigen Töchtern im Augenblicke begriffen, nicht beſſer hätte wählen können. Wir leben in einer Epoche, wo die ausſchließliche Quantitätsmuſik, der Materialismus und die pure Mechanik vor allem Andern ihre Herrſcher-Fahne ausgeſteckt haben auf den Podien der Concertſäle und Theater wie in den Salons und in dem einſamen Stübchen der — jedoch nicht mit eigentlichen Studien, wenn das Ding auch vor-

nehmer Weiſe ſo genannt wird, ſondern blos mit Etüden ſich abquälenden Jugend, und des Herrn Kaufmann Inſtrumente ſind — bis auf eines — ausſchließlich mechaniſche, ſind die Perſonifikation des Geiſtes der muſikaliſchen Geſchichte von heute, ſo wie er ſelbſt dann gewiſſermaßen — — nein nicht der lebendige Reflex des neueſten Künſtlerlebens, wie ich ſagen zu wollen mich anſchickte, ſondern lieber der Juvenal der allerneueſten und modernſten Muſikkunſt. In der That die Art und Weiſe des Erſcheinens von Kaufmann in der Oeffentlichkeit als Concertgeber und gerade zur Jetztzeit trägt bei jedem Intereſſe, das wir ihm gern und dankbar zu Theil werden laſſen, etwas Satyriſches an ſich, von deſſen Geißelhieben der gegenwärtige Kunſtgeſchmack im Auge des Verſtändigen und weiter oder tiefer um ſich Schauenden wohl nicht ſo bald geheilt ſeyn dürfte, und verſichert uns der — wahrlich geiſtesſtarke — Mann, der eine Reihe von Jahren ruhig, belauſcht blos von dem näher befreundeten Auge, in ſeiner akuſtiſchen und mechaniſchen Werkſtatt zu Dresden zubrachte, daß zu dieſer neuen größeren Wanderung ihn vorzugsweiſe und zunächſt die Kränklichkeit ſeiner Kinder veranlaßt, die

auf ärztliches Anrathen eine ſogenannte Luft-veränderung zur Cur nothwendig gemacht habe, ſo mag es willig blos der Zufall ſeyn, der hier eine ſo bittere Ironie ſpielte, doch dieſe bleibt, und zu bedauern haben wir nur, daß dem, was wir Zufall zu nennen belieben müſſen, eine ſo ſchmerzliche Urſache vorausging, aber zu bewundern auch die Kraft und den richtigen Takt, womit bei aller Zufälligkeit ſeines hiernach teſtirten juvenalſchen Berufs Kaufmann die Geißel ſchwingt, wenn er mit ſtolzer Herablaſſung und einem Lächeln, das die ganze Größe und Tiefe ſeines denkenden Geiſtes dem aufmerkſamen Lauſcher entſchleiert, den ſtürmiſchen Beifall entgegennimmt, welchen die ſtaunende Menge ſeinen kalten, metallenen Virtuoſen zujauchzt, und dann, als wollte er gleichſam das Bekenntniß einer eigenen Lüge ablegen, welche er ſo eben dem leichtgläubigen Michel Namens Publikum als Wahrheit vorerzählt, ſich vor das letzte, aber auch wahrhaftigſte aller ſeiner Inſtrumente, ſein Harmoniechord ſetzt und nun hier wirklich in den ſeelenvollſten, ſangreichſten, tiefſt in Herz und Bruſt einſchneidenden Tönen einen ächt künſtleriſchen Genius ſich frei aufſchwingen läßt auf der Aetherwelle des Klanges, bis, fortgeriſ-

ſen von ihm in ſeliger Unendlichkeit, wir ſelbſt geſtehen, — nein nicht geſtehen, nur fühlen die Nichtigkeit, der wir uns, ſolch Hohnes und des Spottes werth, ſchuldig machen auch in dem bloßen Gedanken ſchon, mit dem wir der nackten Materialität, wie ſie heut zu Tage in faſt ſämmtlicher Concertmuſik zu herrſchen pflegt, zu huldigen uns herbeilaſſen.

Es ſind der Inſtrumente fünf, welche Hr. Kaufmann mit ſich führt und mit denen er ſeine Concerte giebt: Trompeter-Automat, Chordaulodion, Salpingion, Symphonion und Harmoniechord. Einige von denſelben rühren noch von ſeinem ebenfalls als Akuſtiker und Mechaniker berühmten Vater, Johann Gottfried Kaufmann, her, und wurden von ihm nur theilweiſe vervollkommnet; die andern aber, wie das Salpingion und Symphonion, ſind ſeine eigene Erfindung und Arbeit. Verlaſſe ich indeſſen den Standpunkt noch nicht, den ich zunächſt für meine Betrachtung eingenommen. Der Trompeter-Automat bläst auf einer einfachen Es-Trompete ſeine Fanfaren und was ſonſt mit der größeſten Präciſion und Fertigkeit, wie nur irgend ein wirklicher, lebender Trompeter vermag. Ja er

thut und kann mehr noch als dieſer: er bläst in Sexten, Terzen ꝛc. zweiſtimmige Sätze auf derſelben einen Trompete und macht Skalenläufe auf- und abwärts, daß wir der Puppe, welche da in dem Ornate ehemaliger mittelalterlicher Hoftrompeter vor uns ſteht, unſere Bewunderung weniger noch verſagen können, als jenem Concertiſten, der nur mit Klappen und Ventilen jeglicher Art kaum eben ſo Viel hervorbringt. Das Chordaulodion iſt ein Flötenwerk mit Clavier, welches letztere auf das Präciſeſte die Variationen oder welchen andern Concertſatz des erſteren begleitet, und dabei auch ein etwaiges ritardando oder stringendo oder welche andere Vortragsmanier nicht vergißt, während das Flötenwerk im ſchönſten Wohllaut, ſeinen nöthigen Wind durch Blasbälge empfangend, alle Künſte eines Virtuoſen bis ſogar zur ein- und mehrfachen Doppelzunge hinauf offenbart. Das Salpingion iſt ein Trompetenwerk von 9 einzelnen Trompeten mit zwei Pauken, bereit genug, jeder Zeit uns ein Halleluja von Händel oder welches andere für dieſe Inſtrumente paſſende Effektſtück vorzutragen, mögen Triller oder welche anderen kunſtreichen Figuren darin vorkommen. Das Symphonion nähert ſich

dem Chordaulodion, nur iſt das Flötenwerk ſchärfer intonirt, und enthält es außer dem Claviere auch eine vollſtändige ſogenannte Janitſcharenmuſik, alſo große Trommel, Becken ꝛc. Auch tritt hier zu den Künſten eines geſchmackvollen Vortrags ſogar noch ein effektreiches crescendo und decrescendo. Und alle dieſe Inſtrumente ſind reine mechaniſche, deren Seele beſteht in einer beſtifteten Walze, welche Bewegung und Wirkſamkeit erhält durch ein Uhrwerk, das, aufgezogen, 1000 und mehr Theilchen regiert und zu gleichzeitiger Thätigkeit in beſter ſteter Ordnung erhält. Erwogen dies zu dem, was die Inſtrumente leiſten, was und wie ſie dies vortragen! — Beſchämender Beweis, wenn dadurch alle Künſte unſers heutigen Concertſaals erreicht werden, daß dieſe nichts ſind als ein todter Mechanismus! — O! der Schmach, welcher Hr. Kaufmann dadurch die derzeitige Virtuoſität zeiht! — Was bleibt z. B. an einem Flötenvirtuoſen, der ſich abquält mit Zungenkünſten jeglicher Art ſein halbes Leben hindurch, wenn hier ein an ſich todtes Werkzeug daſſelbe vermag? — Was einem Trompeter, wenn er hier ſogar zurückſteht noch weit hinter der bloßen Maſchine? — Nichts als das bis-

chen Freiheit des Willens, die — wer wüßte es nicht! — aber eben ſo häufig auch aufzugehen pflegt in ein bloßes Nichts, wenn die geſammte lebende Virtuoſenkunſt gefeſſelt wird an das todte Notenblatt eines erſten Vorerzeugers.

Doch — und hier iſt der eigentliche und nächſte Standpunkt, von welchem aus wir Hrn. Kaufmann und ſeine Inſtrumente anzuſchauen haben — doch wunderbar auch der Geiſt, der dieſes Nichts, ſo beſchämend es in anderer Hinſicht für uns lauten mag, auf ſo glänzende, überzeugende Weiſe zu beweiſen vermochte! — Nicht Gewöhnliches, nicht Alltägliches gehörte dazu — Außerordentliches. Nicht kam es dabei blos darauf an, mechaniſche Kräfte zu bilden und dann in Bewegung zu ſetzen; ſondern ergründet mußte zuvor auch werden die ſtoffloſeſte Fähigkeit eines todten Stoffes. Ergründen und durchdringen mit der Kraft tiefſter Wiſſenſchaft mußte der Mann vorher die toniſche Fähigkeit ſeiner Stoffe, und dann mit der Gewalt der combinirteſten Mechanik auch dieſelbe in Thätigkeit zu ſetzen verſtehen. Wer faßt dies, ohne ihm nicht zugleich auch den Beweis ſeiner aufrichtigſten Anerkennung zu zollen! — Gehe ich von hier aus der Reihe nach noch einmal die

Inſtrumente durch. Der Trompeter-Automat erhält ſeinen Wind durch einen Blasbalg. Das Maaß deſſelben bei jedem Tone, den er hervorbringen ſoll, wird erzielt durch Ventile. Wie geiſtreich durchdacht aber tritt deren Bau hervor, wenn wir bedenken, daß von dieſem Maaße Alles an dem Tone, ſeine Farbe, ſeine Höhe, Tiefe, Kraft — kurz Alles abhängt. Hr. Kaufmann war ſo gefällig, mir die genaueſte Kenntnißnahme von ſeinen Inſtrumenten zu geſtatten. Das eigentliche Mundſtück des Trompeters iſt ähnlich dem Clarinettſchnabel. Man weiß, daß auf ſolchem nur durch bald weitere, bald engere Schwingung des Blatts, bald mehr, bald weniger Druck die Verſchiedenheit des Tones erzeugt werden kann. Alles dies bewirken Ventile und künſtliche Lippen, die von einer Walze, welche ſie öffnet oder verſchließt, regiert werden. Die Doppeltöne betreffend entſtehen dieſelben auf folgende Weiſe. Der Erfinder erkannte, daß die in einem Blaseinſtrumente tönende Luftſäule einer zuſammenhängenden Reihe von Luftkügelchen gleicht, welche enger und weiter ſeyn kann und welche daher auch in ein und demſelben Raume wohl eine zweite parallele Reihe neben ſich geſtattet, ſo bald dieſelbe nur dem Raume

des Inſtruments ſelbſt entſpricht, und es kam daher nur darauf an, wie dieſelbe zu erzeugen iſt. Zu dieſem Ende erkannte er ferner, daß durch das tu tu, welches wir beim Anblaſen einer Trompete gleichſam ausſprechen, die Lippen in eine Schwingung verſetzt werden, welche jener der tönenden Luftſäule oder vielmehr jedes einzelnen Kügelchens derſelben entſpricht. Würde nun der Menſch vermögen, jede einzelne Lippe dabei in einem beſondern, beide in einem verſchiedenen Maaße ſchwingen zu laſſen, ſo würden auch zwei verſchiedene ſchwingende Luftſäulen im Inſtrumente entſtehen, und was die Natur für ſich nicht vermag, zwang er nun derſelben durch die Gewalt eines künſtlichen Mechanismus ab, indem er beide künſtliche Lippen dergeſtalt ſelbſtändig wirkend baute, daß nach Belieben die eine in ſo viele Schwingungen verſetzt werden kann, während die andere in mehren oder wenigeren Schwingungen ſich bewegt: ein akuſtiſches Experiment oder vielmehr ein akuſtiſcher Erfund, auf welchem nun auch der ganze wunderbare Bau des Salpingions beruht, wo 9 Trompeten einen Umfang von 18 Tönen haben, den ich aber, als für den geſammten Inſtrumentenbau von der höchſten Wichtigkeit, in einer beſondern

Schrift aufzuklären gedenke. Nicht weniger merkwürdig und überaus geiſtreich durchdacht als bei den genannten beiden Inſtumenten iſt der Bau des Symphonions und Chordaulodions. Eine beſtiftete Walze regiert — wie bemerkt — auch hier die Hämmer des Claviers wie die Ventile des Flötenregiſters, und in Bewegung wird dieſelbe geſetzt durch ein Uhrwerk. Allein das Tempo dieſer Bewegung zu beſtimmen, ob langſamer oder ſchneller, mußte bei der Gleichmäßigkeit der drückenden Gewichte ebenfalls eine der größten Aufgaben eines akuſtiſch-mechaniſchen Forſchers erſcheinen. Seine Verſchiedenheit wird bewirkt durch einen Windfänger in Form eines Fächers, der gehalten oder ſchneller bewegt auch die Walze ſich langſamer oder ſchneller drehen läßt. Das lautet einem Räthſel gleich, und es iſt auch ein ſolches, ſo lange nicht der mit den gehörigen akuſtiſchen oder überhaupt phyſikaliſchen Vorkenntniſſen Verſehene die Sache mit eigenen Augen anſchaut. Und die erwähnte Compenſation des Pfeifenwerks betreffend, ſo ſoll mir die Erklärung ihrer wirklich erſtaunlich vollendeten Einrichtung ebenfalls Aufgabe einer beſondern Arbeit bleiben, wozu — was ich hiermit öffentlich dankbar anerkenne

— H. Kaufmann mir ſogar geſtattete, eigene Zeichnungen ſowohl des Ganzen als der einzelnen Theile aufzunehmen.

So bleibt übrig nur noch das Harmonichord. Ich habe Eingangs ſchon geſagt, als was mir das Inſtrument bei der Art und Weiſe, wie Hr. Kaufmann es in ſeinem Concerte gebraucht, erſchienen. Ouverturen und welche andere virtuoſe Concertmuſik ward uns auf dem ausſchließlichen Wege des Mechanismus in dem dieſem entſprechenden Maaßſtabe geboten. Erſtaunt von der Leiſtung — — „was doch ein Uhrwerk vermag!" ſagte ein entzückter Laie neben mir — — und angeregt zugleich von der Lieblichkeit der Töne riefen wir laut ihr ein Bravo entgegen, nicht ahnend das tiefe Geheimniß, das aufzugehen vor unſerem Geiſte und unſeren Sinnen unſer noch wartete. Jetzt ſetzt ſich der Meiſter vor das Harmoniechord. Wunderbare Klänge ſchlagen an das Ohr! ein Sphärengeſang! — Vollendet iſt die Aufgabe! — Töne waren's wohl, in Maſſen erzeugt, denen wir Beifall zollten; aber Muſik — — dieſe ſoll ſich jetzt erſt uns offenbaren. Der Gedanke an die erwähnte Bedeutung von Kaufmanns heutigem öffentlichen Auftreten wird

klar. Solcher ächt muſikaliſcher Wirkung hatte längſt die Gewohnheit, die Mode der heutigen Concertmuſik uns entfremdet. Nichts Sangreicheres, nichts Klareres läßt ſich denken. Doch beſchreiben wollen den Eindruck, wäre ein eitel Unterfangen, nur wähne man nicht, auch nur Annäherndes an die Künſte heutiger Virtuoſität hier zu vernehmen. Auch erwarte man es nicht. Deſſen iſt das Inſtrument in ſeiner muſikaliſchen Himmelsreinheit nicht fähig. Dem ſchönen, beſeligenden, heiligen Traume der Cherubim- und Seraphim-Chöre nur dient es und vermag es zu dienen. So ſpielt es auch der Meiſter. Kaum wagt die Bruſt zu athmen. Da fällt unerwartet das Symphonion mit ſeinen Flöten- und Claviertönen ein; das Chordaulodion folgt, der Trompeter, das Salpingion, — — eine Vereinigung von Erd und Himmel meinen wir in der Muſik manifeſtirt zu hören, und alles Staunen von vordem erhebt ſich in lautes Entzücken, wenn die widerſtrebende Gemüthsſtimmung nicht, die vom Mechanismus verdorbene, dem heiligſten Genuſſe die Rechnung verdirbt.

Das Inſtrument baſirt ſich ſeiner Conſtruktion nach auf das ſchon von Chladni in

ſeinem Euphon und anderwärts aufgeſtellte Princip, wornach auch durch Reibung eine tonerzeugende Vibration bewirkt werden kann. In der Form eines aufrecht ſtehenden Flügels werden frei aufgezogene Stahlſeiten mittelſt eines Holzſtäbchens, das mit den Taſten in Verbindung ſteht, durch den Niederdruck dieſer an einen ſchwingenden, mit Leder, das vorher durch Colofonium verarbeitet wurde, überzogenen Cylinder gedrückt, und geben, auf ſolche Weiſe in Vibration geſetzt, den Ton: eine ſehr einfache Conſtruktion, ſcheint es, aber, konnte ihre Wirkung nur durch ein tiefes Eingehen in die Geheimniſſe der ſchwierigſten aller phyſikaliſchen Wiſſenſchaften, nämlich der Akuſtik, erzielt werden, o wunderbar auch die Räthſel, welche ſie in derſelben löst. Man hielt bisher und ſeit Chladni an dem Grundſatze feſt, daß die tonerregende Saite in aliquoten Theilen ſchwinge; ob nach dieſem Inſtrumente die Wahrheit der Lehre noch behauptet werden kann, mögen Andere entſcheiden. Dem bloßen Auge ſichtbar bildet die frei ſchwingende Saite des Harmonichords nur einen Schwingungsknoten, der ſie in zwei Theile theilt, von welchen der untere zu dem oberen ſich verhält ungefähr wie

$^2/_5$ zu $^3/_5$. Hier, an der Stelle dieſes Schwingungsknotens, darf ſie ſelbſt mit dem Finger feſt berührt werden, und der Ton bleibt derſelbe, ſo wie die Schwingung, lediglich durch die Molecüle fortgeſetzt, in beiden Saitentheilen dieſelbe bleibt. An jedem andern Orte aber auch nur aufs leiſeſte berührt, iſt kein Ton vorhanden. Fleißige Beobachtung überzeugte mich davon. Eine noch andere merkwürdige Erſcheinung: der im Spiel des Inſtruments erzeugte Ton iſt ein anderer, als in welchen die einzelne Saite ſelbſt geſtimmt iſt, nämlich immer die oberhalbe reine Quinte. Je ſtärker der Druck der Taſten und ſchneller die Schwingung des Cylinders, deſto ſtärker auch die Reibung und ſo deſto ſtärker auch der Ton. Dadurch läßt ſich eine unnachahmliche Schwellung der Töne auf dieſem Inſtrumente erzeugen, und dadurch die Möglichkeit hier, eine Harmonie ſowohl forthallend als zugleich arpeggirend anzugeben, indem jeder Finger nur ſtärker die Taſten anzudrücken braucht (staccato), ohne ſie ganz zu verlaſſen. Doch will auch dieſer Druck nach beiden ſeinen Seiten ein nur durch fleißige Uebung ſicher zu gewinnendes Maaß und Ziel, über das hinaus der Ton aufhört oder in ein

bloßes Grillen übergeht. Deßhalb kann wohl jeder Orgel- und Clavierſpieler das Inſtrument mit der Zeit gut ſpielen lernen, aber nicht kann er es als ſolcher ſchon. Die Farbe des Tons, ſein timbre, iſt eigenthümlich, und wird eine Aehnlichkeit davon vergebens in unſerem Orcheſter geſucht. Selbſt das Flageolet der Geigeninſtrumente erreicht ſeine ſchöne Weiche und ſeine Reinheit nicht, obſchon die Erzeugung deſſelben Aehnlichkeit mit dem Verhältniſſe hat, in welchem hier Taſte und Saite hinſichtlich ihrer Stimmung oder vielmehr Tonangabe zu einander ſtehen.

Schließe ich mit der aufrichtigen Verſicherung, daß mir lange Zeit keine Erſcheinung in dem öffentlichen Concertleben ein ſo großes und allſeitig muſikaliſches Intereſſe gewährte, als die des Herrn Kaufmann, und möchte er, der hier in Stuttgart, der heißen Sommerjahreszeit ungeachtet, zwei ſtark beſuchte Produktionen in dem großen K. Redoutenſaale veranſtaltete, in dieſer öffentlichen Anerkennung den Dank für den reichen und vielfach belehrenden Genuß entgegennehmen, den außerdem auch ſeine perſönliche Bekanntſchaft für mich haben ſollte.

John Thomſon.

Noch hat Schottland keinen Componiſten aufzuweiſen, dem wir von unſerem Standpunkte der Kunſt aus glauben Anerkennung als ſolchem zu Theil werden laſſen zu müſſen. John Thomſon iſt der erſte ſchottiſche Componiſt in unſerem, d. h. dem Sinne moderner Muſikkunſt, und es muß daher von Intereſſe für uns ſeyn, etwas Näheres über dieſen Mann zu erfahren, der, aus dem Geſchlechte der alten Kelten ſtammend, die Bardenharfe und den ſchottiſchen Dudelſack hinwegwarf, um in die tauſendfältigen Harmonien und Saiten zu greifen, die das engliſche wie das deutſche und ein Orcheſter des franzöſiſchen Conſervatoriums offenbart. Der Contraſt iſt zu groß, aber um deſto reizender ſeine Wirkung.

John Thomſon, ein Sohn des verſtorbenen berühmten ſchottiſchen Theologen Dr. Andreas Thomſon, ward geboren in Sprou-

ſton, bei Kelſo in Schottland, den 28 October 1805. Seine erſte Erziehung erhielt er in Edinburg, wohin ſein Vater ſich zurückgezogen hatte. Seine Liebe für Muſik gab ſich frühzeitig kund, aber bei dem zu jener Zeit durchaus nicht erheblichen Zuſtande der Kunſt in Edinburg hatte er keine Gelegenheit, theoretiſchen Unterricht zu genießen, und es war damals überhaupt nicht üblich, die Knaben in der Muſik unterweiſen zu laſſen. Obgleich ſo auf ſeine eigenen Mittel beſchränkt, lernte er doch bald durch ſich ſelbſt die Noten, und erlernte durch das Studium der Geſangstheile von Pſalm-Melodien (Chorälen) ſolche Kenntniſſe der Harmonie, daß er auch im Stande war, die Partituren der großen deutſchen Meiſter zu ſtudiren. In ſeinem 14ten Jahre gab der Aufenthalt in einer Mähriſchen Schule (Tulneck), wohin ihn der Vater geſchickt hatte und wo trefflich gewählter Muſik unter der Leitung eines Herrn Haſſe eine ausgezeichnete Stelle eingeräumt war, der Neigung des Jünglings eine entſcheidende Richtung. Bei ſeiner Rückkehr in die Heimath hatte er wöchentlich Gelegenheit, als Zuhörer oder mitwirkend den Produktionen einer kleinen, aber trefflichen Geſellſchaft von Liebhabern beizuwohnen,

welche ſich nur mit den reinen und claſſiſchen Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und ſonſtiger Heroen deutſcher und italieniſcher Schule beſchäftigte. Nun verſuchte er ſich ſelbſt auch in der Compoſition, aber verzweifelnd an irgend einem ſpätern Erfolg würde er dem Unternehmen wohl wieder entſagt haben, da ſeinen erſten Proben nur eine ſehr ſpöttiſche Aufnahme zu Theil wurde, hätte nicht gerade dieſer Umſtand als ein Sporn zur Ausdauer gewirkt, welche den Tadel zuletzt in Lob verwandelte. In ſeinem 16ten Jahre kam er für die Zeit von fünf Jahren bei einem Advokaten in die Lehre. In den erſten paar Monaten war er ganz von ſeiner neuen Beſchäftigung eingenommen, aber die vorherrſchende Leidenſchaft gewann bald wieder das Uebergewicht über das trockene, mühſelige Gewerbe, und das Notenpapier theilte bald den Raum ſeines Schreibtiſches mit den gewichtigen Aktenſtücken. Ungefähr um dieſe Zeit begann er auch muſikaliſche Kritiken in eine Edinburger Zeitung zu ſchreiben, was er mit kurzen Unterbrechungen bis zum gegenwärtigen Augenblicke fortſetzte. Allgemein mußte man dieſen Kritiken das Verdienſt eines geſunden, unpartheiiſchen Urtheils zuerkennen, und

die Londoner Zeitſchriften beriefen ſich häufig auf ihren Ausſpruch. Im J. 1829 machte er eine Reiſe nach Deutſchland; bei ſeiner Rückkehr erging die Aufforderung an ihn, die Muſik zu einem Trauerſpiele aus dem Deutſchen von Sir Walter Scott, betitelt „Das Haus Aſpen," zu componiren. Eine ſolche Gelegenheit war zu verführeriſch, als daß er hätte widerſtehen können, obgleich ihm jede Erfahrung im dramatiſchen Style mangelte, und man die Muſik innerhalb einer Woche verlangte. Die Tondichtung Thomſons wurde indeß in der That am neunten Tage nach der Aufforderung öffentlich aufgeführt; die Muſik beſtand aus einer Ouverture, einem Marſch, zwei Arien, einem Trinkliede, und einem Finale von einiger Ausdehnung. Das letzte wurde, nachdem der Vorhang gefallen war, noch einmal verlangt, und das Trinklied mußte jeden Abend zweimal geſungen werden. Nach dem Tode ſeines Vaters, im Jahr 1831, gab er die Rechtswiſſenſchaft gänzlich auf, und ging, auf die Zuſage einer Anſtellung von Seiten der damaligen Regierung, nach London. In dieſer Hinſicht in ſeinen Hoffnungen getäuſcht, nachdem er zwei Jahre gewartet hätte, während welcher Zeit er zweimal Paris be-

ſuchte, begann er ſeine Aufmerkſamkeit gänzlich auf die Muſik zu richten, und im Jahre 1833 ſchrieb er eine Oper in zwei Akten, betitelt „Hermann,“ für das Engliſche Opern-Haus, welches im Jahr 1834 eröffnet werden ſollte, nachdem es an derſelben Stelle wieder erbaut worden war, wo das frühere, von den Flammen verzehrte, geſtanden hatte. Mittlerweile begab er ſich nach Frankfurt a. M., wo er den Winter 1833 — 1834 im emſigen Studium unter dem berühmten Schneyder von Wartenſee zubrachte. Er war dabei auch ein fortwährend thätiges Mitglied des Cäcilien-Vereins, welcher damals unter Schelble ſeinen Glanzpunkt erreicht hatte. Bei ſeiner Rückkehr nach London, im Frühjahre 1834, fühlte er ſich in Folge ſeiner vermehrten Kunſtkenntniſſe ſo unzufrieden mit der Partitur ſeiner Oper, daß er das Ganze völlig umarbeitete. „Hermann“ wurde im October aufgeführt und erfreuete ſich der größten Lobeserhebung von Seiten der Tonkünſtler; aber die Muſik konnte das Buch nicht vor dem Tadel des Publikums ſchützen, obgleich es auf eine bekannte deutſche Erzählung gegründet iſt. Für die Partitur erhielt er 80 Pfund St. Die beſten Piecen dieſer Oper ſind: die Ouver-

ture, ein Baß=Jägerlied, ein Jägerchor, ein Räuber=Terzett (Canon in 8.), das Finale im erſten Akt, ein Baß=Recitativ und Arie, eine Schenken=Scene, und eine große Scene für Sopran im zweiten Akt. In dem folgenden Jahre componirte er für das engliſche Opern=haus die Muſik zu einem Drama „The Shadow on the Wall“ (der Geiſt auf dem Wall), welches 35 Abende hinter einander gegeben wurde. Man hält die Ouverture für ſeine beſte Orcheſter=Compoſition. Im Jahre 1838, in welchem er auch eine neue Reiſe nach Deutſch=land, und namentlich nach Wien, unternahm *, vollendete er eine ſeriöſe Oper, deren Inhalt ſich auf Sir Walter Scotts bekannte Er=zählung „die Braut von Lammermoor“ gründet.

Herr Thomſon hat nur deßhalb ſehr wenig von ſeiner Muſik veröffentlicht, weil ſeine Com=poſitionen zu ſehr dem deutſchen Charakter an=hängen, um dem Ohre des engliſchen Publikums ganz zu entſprechen. Das Verzeichniß der Werke, die er herausgegeben, enthält ein Paar Stücke für das Pianoforte, Theile von ſeinen

* Auf der wir den zugleich äußerſt liebenswürdigen und in Wahrheit tief durchbildeten Künſtler per=ſönlich kennen zu lernen Gelegenheit hatten.

Opern, ungefähr 60 Arien u. ſ. w. Dunſt in Frankfurt hat jüngſthin 3 Lieder von ihm gedruckt. In Manuſcript hat er zwei Trios für Pianoforte, Violine und Cello; ein Quartett für Pianoforte, Violin, Viola und Cello; mehrere Ouverturen; eine große Sonate für Violine und Pianoforte, mehrere Kleinigkeiten für Pianoforte, und eine beträchtliche Anzahl von Arien, Canzonetten u. ſ. w. Er ſteht auch in Verbindung mit dem ſchottiſchen Muſiker William Dauney, der eine Ausgabe der Nationallieder Schottlands mit charakteriſtiſcher Begleitung für das Pianoforte beſorgt, die aus vier ſtarken Bänden beſtehen ſoll, wovon zwei (ſchön gedruckt) bereits ausgegeben und mit großem Beifall aufgenommen worden ſind.

Unſtreitig beginnt mit Herrn Thomſon eine ganz neue Epoche in der Geſchichte der ſchottiſchen Muſik, und ſo ſind verläſſige Nachrichten über ſeine Perſon ſicher von Wichtigkeit; ſolche aber haben wir mit Gegenwärtigem gegeben.

Ole Bull.

Jedermann weiß, mit welch' begeiſterter Tinte der deutſche wie auswärtige Journalis-mus den nordiſchen Geiger Ole Bull auf ſeinen Wanderungen, die nun ziemlich bis weit über die Hälfte die Grenzen des civiliſirten Europa's und auch Amerika's berührt haben, verfolgte, und wie, wenigſtens neuerdings, mit ſehr wenigen Ausnahmen, deren Ausſprüche man zumal durch das ſelten trügende Mittel der Verdächtigung oder ſonſt zu entkräften ſuchte, die öffentlichen Organe allgemein den Künſtler hinſtellten als eine Erſcheinung, die mit eben ſo magiſcher Gewalt die Bewunderung der Welt zu ſich hinaufziehe, als ſie ſolche durch eine kaum vergleichungsfähige Herrſchaft über die muſikaliſchen Mittel auf dieſe übe. Ich will nicht an die Unberufenheit der Verfaſſer wie Verbreiter dieſer und ſolcher Urtheile, in muſikaliſchen Dingen mitzureden, appelliren: die Muſik iſt eine Kunſt,

welche es mit dem innerſten Weſen des Menſchen zu thun hat, und als rein ſubjektiver Natur die Stoffe ihrer Darſtellung aus einer Sphäre herausnimmt oder vielmehr herauf- und herunterholt, wohin nun einmal unſer Materialismus in der Anſchauung nicht reicht, und ſo glaubt Jeder auch ein Recht zu haben, und ſcheint Jeder in der That auch ein ſolches zu beſitzen, über einen Gegenſtand abzuurtheilen, der ganz allein ſein innerſtes Weh oder Ach erfüllt. Indeſſen bei eben dieſem Verhältniſſe der Muſik zur Welt und der Welt zur Muſik, und bei dem geringen Grade der Infallibilität, den wir anſprechen dürfen, wo wir rein aus uns ſelbſt heraus den Werth einer Kunſtleiſtung abwiegen, indem dazu, zu jener Infallibilität, ſtets auch eine ewige Gleichheit unſerer Seelenſtimmung und vor allen Dingen der Beweis der Untäuſchbarkeit unſers eignen Auffaſſungsvermögens noch gehört, der niemals geliefert werden kann, — bei dieſen Verhältniſſen glaube ich doch, daß es einmal an der Zeit iſt, den rein ſubjektiven Standpunkt zu verlaſſen, und von einem mehr objektiven Standpunkte aus, nämlich dem der muſikaliſchen Kunſt ſelbſt, in ihrem ganzen Umfange, den critiſchen Blick auf die Leiſtungen

For p. 137 turn forward 2 leaves.

lyriſchen Bühne aufführen ließ, ſo gereicht dieß dem großen Componiſten der deutſchen Romantik zur Ehre, indem es eben ſo ſeine Duldung anpreist, als es Proben der edelſten Denkart gibt. Im Jahre 1821 ſchrieb M. eine neue Oper „die Pforte von Brandenburg", die für Berlin beſtimmt war, aber ihres politiſchen Textes wegen nicht zur Aufführung kommen konnte. In Italien hatte unterdeſſen die Fama dem allbewunderten Componiſten alle Bühnen erreichbar gemacht; ſelbſt das Theater von Mailand „la Scala," das ſonſt ziemlich unzugängliche, beeilte ſich eine Oper M.'s „Margherita d'Anjou" einzukleiden. Sie kam 1822 zur Vorſtellung und erhielt, der vorgefaßten Meinung ungeachtet, die man allzuleicht gegen Fremde hegt, den vollkommenſten Beifall. Die Oper wurde alsbald ins Deutſche und Franzöſiſche überſetzt und fand an allen Bühnen Deutſchlands, Frankreichs und Belgiens ungehinderten Eingang. Ein Jahr ſpäter hatte M. eine neue Oper „l'Exule di Granada" für Lablache und Mad. Piſaroni geſchrieben. Das Werk ſollte in Mailand, wo beide Künſtler angeſtellt waren, aufgeführt werden. Die Oper ward lange angekündigt und erregte Erwartungen. M. befand ſich jedoch damals auf einer

Reiſe nach Sicilien und langte erſt ſpät in Mailand an; die Oper wurde daher erſt ſechs Tage vor dem Theaterſchluſſe gegeben und erregte Unzufriedenheiten, die man bei der erſten Vorſtellung ungehalten an den Tag legte. Der erſte Act wurde ungünſtig aufgenommen; im zweiten aber, als wären Lablache und Mad. Piſaroni von einem weihenden Feuer beſeelt, riſſen ſie in einem Duett die ganze Verſammlung mit ſich. So bekam der Stand der Dinge mit einem Male eine andere Richtung. Alle folgende Vorſtellungen ließen nichts zu wünſchen übrig. Nach Lablaches Ausſage ſoll ſeither noch nie etwas Schöneres aus M.'s Feder gefloſſen ſeyn, als die Introduction jenes erſten Actes, der beinahe durchgefallen wäre. Noch in demſelben Jahre begab ſich M. nach Rom, wo er eine Oper „Almanzor" aufzuführen hoffte, die er für Carolina Baſſi geſchrieben hatte, die aber der unerwarteten Krankheit der Sängerin wegen nie mehr zur Aufführung gekommen iſt. Nach einem kurzen Aufenthalte in ſeiner Heimath kehrte M. nach Italien zurück, um endlich ſeinen „Crociato" nicht in Trieſt, wie Weber meinte, ſondern in Venedig aufzuführen. Dieß geſchah den 26. Dec. 1825. Die treffliche Be-

ſetzung dieſer Oper, (ſie wurde von Veluti, Orivelli, Bianchi und Mad. Meric-Lalande gegeben,) trug nicht wenig zu ihrem glücklichen Siege bei. Mehrere Male wurde der Componiſt auf die Scene gerufen und mußte es am Ende dulden, öffentlich vor der verſammelten Menge gekrönt zu werden. Die größeren Städte Italiens führten alle ausnahmslos dieſe letztere Arbeit auf, und die hohe Gunſt, mit welcher man M's. Muſik überall aufnahm, ſicherte ihm eine der erſten Stellen unter den damals in Italien berühmten Theatercomponiſten. Es war ihm jedoch eine andere Zukunft aufbehalten.

Bis jetzt, wir reden von dem Crociato, war M. noch nicht zum Bewußtſeyn ſeiner Selbſt gekommen, ſein Geiſt rang immer noch nach Selbſtſtändigkeit und verſchwamm zuweilen mit den fremdartigen Elementen, die ſich in ſo reichem Maße um ihn vorfanden. Das Licht der eigenen Individualität, obgleich im Anfang in der innerſten Tiefe, brach immer mehr durch und brannte den Schöpfergeiſt von allen Schlacken rein, die bis jetzt ſeiner Läuterung entgegen geſtanden hatten. Wer die Partitur des Crociato einer aufmerkſamen Prüfung unterwirft, dem kann es nicht entgehen, wie in dieſer

Oper ſich die italieniſche Schule oder Schreibart ſchon mehr und mehr dem deutſchen Style nähert, mit dem ſie an manchen Stellen auf eine überraſchende Weiſe zuſammenſchmilzt. Dieſes Zuſammenreimen mit ſich Selbſt iſt keinem Sachkundigen entgangen. Das Talent des Künſtlers gewinnt einen eigenthümlichen Charakter, und ſeine vorherrſchende Anlage zu dramatiſchen Situationen offenbart ſich auf die zweifelloſeſte Weiſe. Die nähere Bekanntſchaft mit der franzöſiſchen Scene wäre im Stande geweſen, dieſe Geiſtesanlage aufs beſte zu entwickeln. Einem günſtigen Umſtande zufolge erhielt M. von Larochefoucault, damaligem Intendanten der großen Oper, eine Einladung nach Paris, wo er ſelbſt ſeinen Crociato einſtudiren ſollte. M. antwortet auf die ſchmeichelhafte Einladung, begibt ſich nach Paris und tritt ſo in die Sphäre, welche nun vollends ſeine Kunſtideen bildete, um ihnen ihre endliche Geſtaltung zu geben. Bis hieher geht die zweite Periode der lyriſchen Thätigkeit unſers Componiſten. — Obgleich man ſelten in Paris mehrere Lieblinge zugleich duldet, und die Kronen gewöhnlich auf e i n Haupt fallen, fand M's. Crociato, neben Roſini's Triumphzügen, unbe-

des Hrn. Ole Bull zu richten, und ſie nicht allein an ſich ſelbſt, ſondern auch in der Bedeutung zu unterſuchen, welche ſie für die muſikaliſche Welt von heute haben müſſen und welche ſie ſelbſt für die nächſte Zukunft noch haben können; denn daß eine ſolche Bedeutung vorliegt, iſt eben ſo gewiß, als keine Erſcheinung in der Welt, die einmal das Eigenthum der geſammten Oeffentlichkeit in ſolchem Maaße wurde, als Ole Bull's Violinſpiel dieſes in der That geworden iſt, auch ohne irgend eine mehr oder weniger dauernde Rückwirkung auf ihr Bereich vorübergeht. Zudem verſprach ich, in ſolcher Weiſe den verehrlichen Leſern dieſer Blätter meine Meinung über den Nordiſchen Geigenmeiſter, nachdem nun ſo Vieler Mund ſchon bis zum Ueberdruß faſt ſich darüber ausgeſprochen hat, aufrichtig und ſo kalt vorvorzulegen, als ſich überhaupt über ein Kunſtprodukt kalt ſprechen läßt, und habe ich es verſprochen, ſo will ich es nunmehr auch halten.

Hr. Ole Bull kam am 14. November 1839 Abends hier in Stuttgart an, und gab am 19. ſein erſtes Concert im Königl. Schauſpielhauſe mit um das doppelte erhöheten Eintrittspreiſen, und ſpielte dann am 22. noch ein=

mal in einem Concerte, welches die Königl. Hoftheater-Intendanz in demſelben Lokale, aber mit den gewöhnlichen Abonnementspreiſen veranſtaltet hatte. In dem erſten Concerte trug er ein „Violin-Concert,“ ein „**Adagio religioso,**“ ein „Quartet für die Violine allein“ und ein „**Recitativo, Adagio amoroso con Pollacca guerriera**“ vor, und in dem letztern eine Phantaſie „des Norwegers Heimweh,“ ſämmtlich von ihm ſelbſt componirt. Zweimal hören — wird man mir hier ſofort entgegenhalten — reicht nicht hin, einen Künſtler wie Ole Bull vollſtändig zu begreifen und in den tiefſten Tiefen ſeiner Individualität ganz zu erfaſſen, und wird ſo auch meinem folgenden Urtheile den Grad der Haltbarkeit abſprechen, der eine volle und genügende Begründung nothwendig macht; allein könnte ich daſſelbe allen meinen Vorgängern ohne Ausnahme auch als Antwort wieder zurückgeben, da wenige unter ihnen ſeyn werden, die Hrn. Ole Bull mehr als zwei- bis dreimal gehört haben, ſo bemerke ich ausdrücklich dennoch, daß dies nicht das erſtemal war, wo ich Ole Bull ſah, hörte, ſprach, daß auch in der Zeit von 1829 her, wo ich das Vergnügen hatte, ihn in Göttingen, wo er ſich „Studirens“ halber damals

aufhielt, beobachten zu können, bis jetzt zu wiederholten Malen mir Gelegenheit ward, ihn aus einer Entfernung zu beſchauen, die großen Männern oder vielmehr ſolchen, welche große Männer ſeyn wollen, bekanntlich nicht die angenehmſte iſt, denn keine Perſpektive iſt beſſer für die Kunſt-Illuſion als die Theaterperſpektive, und keine Beleuchtung poetiſcher Bilder mit Randkleksen vortheilhafter als die mit Theaterlampen.

Jede muſikaliſche Kunſtleiſtung oder Erſcheinung, und ſo auch Hr. Ole Bull, läßt einen dreifachen Standpunkt für die critiſche Betrachtung zu: den rein techniſchen, den conventionellen oder (wenn ich ſo ſagen darf) ſocialen, und den eigentlich künſtleriſchen oder ächt äſthetiſch-muſikaliſchen, wohin nun auch die Form noch gehört. Stellen wir zunächſt uns auf den erſten, den rein techniſchen, obſchon — gleich voraus bemerkt — dieſer noch nicht einmal die glänzendſte Ausſicht öffnet für das objectivirte Farbenſpiel, und die Artigkeit gegen den Gaſt doch wohl fordert, daß wir vor allen nur auf der intereſſanteſten Seite ihn anſchauen, von welcher er ſich uns zeigt. Es kann nicht geläugnet werden, Ole

Bull beſitzt eine Fertigkeit auf ſeinem Inſtrumente, wie wenige Violinvirtuoſen jetzt neben ihm haben. Seine Doppel-, zwei-, drei- und vierſtimmigen Griffe, ſein Staccato, ſein Flageolet, ſeine reine Intonation, bei den entfernteſten Sprüngen ſelbſt, ſeine feſte, ſichere Bogenführung, ſein melodiſches Accentuiren, ſelbſt in Mittelſtimmen, wenn darüber und darunter ſich noch harmoniſche Combinationen verweben, — alles das ſind Dinge und kommen in einer Vollkommenheit zum Vorſcheine, wie wir ſie nicht alle Tage hören, und dennoch — behaupte ich — ſind Alles keine eigentlichen Schwierigkeiten (ſo was der erfahrene Virtuos wohl unter Schwierigkeiten verſteht), und wird jeder nur einigermaßen tüchtig geübte, gut geſchulte Violiniſt, wenn der Eigenſinn ihn zu der Knechtſchaft herabwürdigen kann, daß er durchaus ſeine Fertigkeit in allen den einzelnen Paſſagen offenbaren will, welche Ole Bull bei ſeinem Spiel dem Publikum als höchſte Leckerbiſſen fertiger Violinkunſt vorſetzt, binnen kurzer Friſt ausdauernden Fleißes daſſelbe auch zu machen und zu leiſten im Stande ſeyn, zumal wenn er ſich der mancherlei kleinen Hausmittelchen auch noch bedient, als flacher Steg u. ſ. w., deren

Hr. Ole Bull niemals verſchmäht und die im reichſten Maaße er mit einer bewunderungswürdigen Geſchicklichkeit anzuwenden und doch auch zu verbergen weiß. Und muß denn nicht jeder Virtuos auch alle die übrigen Erforderniſſe, als da ſind Fingerfertigkeit, reine Intonation ꝛc., beſitzen bis zu dem höchſt möglichſten Grade der Ausbildung, ehe er heutigen Tags auch nur einmal es wagen dürfte, den Bogen anzuſetzen zu einem öffentlichen Concerte? — Muß er nicht Virtuos ſeyn bis zum höchſten Capriccio? — Oder wäre wirklich zu glauben, daß ein Ernſt, Vieuxtemps, Lipinsky, David, Möſer, Bohrer, Prume, ja ein Beriot, Spohr, Molique ſelbſt hierin dem Hrn. Ole Bull nachſtänden? daß ſie nicht eben ſo rein intoniren, nicht ein gleiches Flaggeolet hervorbringen, zwei, drei, mit flachem Steg auch wohl vier Saiten anſtreichen, mit allen vier Fingern Accorde darauf greifen, und welche Dinge mehr noch machen könnten, zumal wenn ſie dergeſtalt gewiſſenlos mit der Stimmfortſchreitung umgehen wollten, als Hr. Ole Bull ſolches dem Verſtändigen mit jedem Striche faſt zu hören gibt? — In der That der müßte die Männer und ihre Kunſt beſſer kennen als ich,

wer hierauf Ja antwortete, doch — — — einen Punkt noch ausgenommen, das Staccato im Herunterſtrich nämlich. Dieſes habe ich in der That noch niemals in ſolch' vollendeter Gleichmäßigkeit von irgend einem Virtuoſen gehört, als von Ole Bull, und da daſſelbe meiner Einſicht nach nur ein Produkt ſehr frühen, dann anhaltenden und langen Uebens ſeyn kann, ſo bezweifle ich auch, daß von den jetzigen Virtuoſen ſo leicht ihn Jemand darin erreichen wird. Ich vergeſſe nicht, zu bemerken, daß ich wohl weiß, wie im Grunde nichts darauf ankommt, ob wir auf- oder abwärts unſer Staccato machen (ſo viele Vortheile eine Gleichmäßigkeit darin dem Spieler gewähren muß), und daß auf ſolchen Vorzug alſo auch durchaus ſich kein beſonderes künſtleriſches Anſehen bauen läßt; indeſſen rede ich hier allein auch nur von der techniſchen Fertigkeit des Hrn. Ole Bull, und hat er, wie mit dieſem Staccato, Etwas darin, was nicht Jeder und auch unter den anerkannteſten Virtuoſen mit ihm theilt, ſo durfte ich ſolches eben ſo wenig übergehen, als ich die übrigen Eigenthümlichkeiten ſeiner Virtuoſität in specie nicht anders als Dinge darzuſtellen vermochte, die zu bewältigen jeder erfahrene Violiniſt auch ohne meine aus-

drückliche Verſicherung ſchon die Kraft in ſich verſpüren wird.

Doch nun kommt es noch darauf an, wie, in welcher Weiſe und Manier, in welcher Richtung dieſe Bewältigung geſchieht; und werden wir damit auf den rein conventionellen oder ſocialen Standpunkt des muſikaliſchen Vortrags geführt, ſo müſſen wir Hrn. Ole Bull eine Gewandtheit, einen Sieg, mit dem Publikum umzugehen, unbedingt zuſprechen, wie ſolchen wenige Virtuoſen noch vor ihm feierten und ſicher auch nur ſehr wenige nach ihm zu feiern das Glück haben werden. Warum? — das mag mein letzter Ausdruck Glück, und wenn nicht dieſer ſchon beantworten, ſo ein anderes Etwas, das näher zu bezeichnen mir aber die Rückſichten der Artigkeit verbieten, ſo gewiß es den Unglücklichen nicht zugleich auch zur Unehre gereichen würde, und ſo gewiß es iſt, daß wir eben hier auf die glänzendſte Seite von Ole Bulls Kunſtleiſtungen treffen. Ole Bull kennt die Krankheiten, an welchen der Kunſtgeſchmack des Publikums im Allgemeinen laborirt, und weiß ihnen entgegenzukommen mit wohlthuendem Balſam, nicht daß er ſie heile, ſondern nur, daß er ihre

brennenden Wunden kühle. Wir Menſchen haben jetzt keinen Begriff mehr von ſchönen Thaten, ſo gewiß nicht, als es mit unſeren äſthetiſchen Gefühlen eine eben ſolche diminutive Bewandniß hat, als mit dem Römerblut, das durch unſere Adern rollen, und der Timoleons-Seele, welche unſer Innerſtes durchleben ſoll. Höchſtens wenn wir der Armuth noch mit weniger Sparſamkeit als Verachtung ein Almoſen hinwerfen, kommt uns der Ausdruck einer ſchönen That in Kopf und Mund. Unſer Leben iſt verdorben und von der Schönheit iſt blos noch die Kunſt zurückgeblieben, womit nun aber ein Begriff von dieſer ſich bilden mußte, der um ſo unerbittlicher und unverhinderlicher den Reſt ſchöner Neigungen und Gefühle bekämpfte, als dieſe wirklich, aus ihrem Zuſammenhange mit dem Leben geriſſen, nur zu oft in Gefahr ſtehen, dem bloßen ſinnlichen Trieb anheim zu fallen, oder durch gemeine Beiſätze entadelt zu werden. Natürlich rede ich hier blos ganz im Allgemeinen, aber Ole Bull weiß oder fühlt das Alles doch eben ſo gut, als er weiß, daß er auch lediglich der Allgemeinheit angehört; aber indem er dies weiß und darnach handelt, gewinnt er an Bedeutung für die Welt

wie für die Muſik. Das iſt nicht Ole Bull, den wir da mit einer Caspar Hauſerſchen Tournure heranſchleichen ſehen auf der Bühne oder im Concertſaale, mit einem ſeligen Lächeln der Unſchuld um den Lippen, als könnte er keine Fünf zählen oder ſchwelgte ſeine Seele fortwährend nur in Regionen, aus denen im heißen Kampfe der Fantaſie nur geholt werden können die Töne, die unſer abgeſtumpftes oder durch eine jüngſt vergangene Zeit erſchlafftes Nervenſyſtem noch zu rühren vermögen: Ole Bull iſt ein lebensluſtiger und lebenskräftiger, raſcher, ſalonfähiger Mann, mit deſſen kühnem Republikanismus und nordiſcher Ungezwungenheit das Gode save the king in einem gewaltigen Contraſte ſteht, womit er ſich bei Euch für den errungenen Applaus unaufgefordert ſo beſcheiden als zuvorkommend bedankt; aber unſere eigene kranke Fantaſie, unſere verweichlichte, entnervte Natur, unſere Sinnenluſt, die vorherrſcht vor allem Uebrigen, was ſich hie und da wohl noch aus altem gutem Boden in uns regt, verlangt eine ſolche dämoniſche Gewalt, wenn anders noch auf ſie gewirkt werden ſoll, und daher Ole Bull ſo und ſein Spiel nicht anders als es iſt. Wer würde denn in einer Zeit als die

unſrige noch den Muth haben, ſich ſeiner wahren Natur zu überlaſſen, fürchten zu müſſen, in ſeiner ganzen Blöße geſehen zu werden, und die ſchlaffen, unreinen Sprungfedern ſeines innern Lebens vor den Augen aufzudecken? — Doch je armſeliger und nackter das Innere, deſto prachtvoller der künſtleriſche Apparat, den man nach Außen aufthürmt, und deſto ſtoiſcher hüllt man ſich in den Mantel der Entſagung, deſto ſcheinheiliger verdammt man die nackte Natur, und deſto niedriger und erbärmlicher fühlt man ſich im Angeſichte jenes ſelbſtgeſchaffenen Kunſtprincips, das man weder zu erfüllen noch zu leugnen die Kühnheit hat; nun trägt indeſſen die arme Sinnlichkeit alle Schuld, iſt die Schönheit ſelbſt, die nicht lebendig mehr im Herzen lebt, die Verführerin, das Gewiſſen aber der Pilatus, der ſich die Hände in Unſchuld wäſcht und alle Schuld auf die unbändigen Triebe wirft, auch die Fantaſie anklagt, als ob ſie beſtändig durch den Reiz ihrer zügelloſen Einfälle zu Uebertretungen des äſthetiſchen und auch rein formellen Geſetzes führe. Man mißverſtehe mich hier nicht, ich meine in Allem Hrn. Ole Bull, wie er erſcheint vor dem Publikum. Man hat ihn ſchon mit Paganini verglichen, und in die=

ſem Punkte den kräftigſten Anhaltspunkt für den Vergleich finden wollen, aber Beide ſehen ſich in allen Stücken gerade ſo ſehr ähnlich als ein nordiſcher Häring und eine italieniſche Nachtigall, denn was bei Paganini reine Natur iſt, können wir bei Ole Bull nur als Coquetterie betrachten. In meiner Gegenwart pries ein ſonſt ganz verſtändiger Mann die ungeheure Kraft des Naturalismus, welche in Ole Bull wirke: ich konnte des Lächelns mich kaum erwehren über die Ironie, die in dieſem Augenblicke um Ole Bulls eigene Mundwinkel ſpielte. Ein Mann, in der frequenteſten Handelsſtadt Norwegens erzogen, und ſo gebildet, daß, als er den Rechtswiſſenſchaften noch oblag, er ſich eine der berühmteſten deutſchen Univerſitäten zu ſeinem Studienorte auserſehen und dort erſt den Entſchluß, ſich der Kunſt zu widmen, faſſen konnte, — ein ſolcher Mann Naturaliſt!! — Doch er ſoll es ſeyn, ſo iſt nach Leſſing mir jeder andere auch nur halbgebildete Künſtler noch Eins ſo viel werth. — Geld will — mit einem Worte — Hr. Ole Bull, weiter Nichts und zwingt es nun ab dem Publikum, wie jene feile Dirne dem luſtigen Landjunker, der zum erſtenmale in die Stadt kommt. Die Menge

ſieht in der Kunſt nichts Anderes mehr als kecken Sinnenreiz, und ſo bietet er ihr auch blos ſolchen, und da in ihrer Ueberſättigung nur das ſcheinbar Dämoniſche noch, Bizarre und Naturwidrige auf ſie wirken kann, ſo erſcheint er in ſolcher Geſtalt auch von der Haarſpitze bis zur Schuhſohle und von der Wandel bis zum Bogenfroſch. Daher auch dieſes ewige ſüß thun in ſeinem Spiele, dieſes fortwährende unkeuſche Geliſpel in Flageolettönen, oder Athem erſtickende Gepolter in unreinen Tonmaſſen, dieſes wollüſtige Schwelgen und weinerliche Buhlen in weichlichen Melodien, dieſes ewig unklare Hin- und Herhüpfen zwiſchen Gefühl und Gedanken, Vorſtellung und üppiger Idee. Ob Hr. Ole Bull recht damit thut, iſt eine andere Frage: ohne Zweifel ſo wenig, als es recht wäre, den Lebensmüden in die Nähe eines Stromes zu führen oder ihm eine tödtliche Waffe in die Hand zu geben. Die Kunſt ſoll mehr als blos Sinne befriedigen, und wäre unſere Luſt bis zum Höchſten auch geſtiegen: ſie ſoll bilden zugleich. Aber daß Ole Bull die Sinne befriedigt, und nur den Reiz des Sinnlichen bis zu einem Grade der Folter unſers ganzen Nervenſyſtems ſich zur Aufgabe ſeiner Leiſtung ſtellt, macht ihn

unter obigen Zeitverhältniſſen beliebt bei der Menge, wie es ihm auf der andern Seite jedoch auch wieder den unverſöhnlichen Haß zuziehen muß aller derer, die noch einen reinen Sinn und ein Gefühl der Ehrlichkeit für unſere Kunſt in Herz und Kopf bewahrt haben.

Damit komme ich auf den dritten Punkt, der in ſeiner Erſcheinung noch eine Betrachtung zuläßt, den äſthetiſchen oder wahrhaft künſtleriſchen; und wie er ſich von ſolchem aus unſerem Auge darſtellte, erräth der Leſer aus dem Bisherigen ſchon von ſelbſt: ohne Zweifel am allerunvortheilhafteſten. Nicht blos die Sinne befriedigen und die Sinnlichkeit reizen — ſagte ich ſo eben — ſoll die Kunſt, ſondern ſie ſoll auch bilden; dieſes aber kann ſie nach dem Ausſpruche aller wahren Kunſtkenner nur, wenn ſie ein Inneres, ſei es nun Idee, Vorſtellung oder Gefühl, zur äußeren Anſchauung bringt in vollkommenſter Schönheit der Form. Und nun frage ich alle Vernünftigen und Unpartheiiſchen, welche Hrn. Ole Bull gehört haben, ob ſie auch nur irgend Etwas der Art vernommen haben in ſeinem Spiel? Nirgends eine gehörige d. h. durch die Natur der Sache gebotene, Durchführung der Gedanken, nirgends eine Klarheit

der Geſtaltung, nirgends eine Einheit und eine Totalität in der Wirkung; überall nur ein unſchlüſſiges Herumtappen und Haſchen nach Effekt, ein Suchen nach Ausdruck ohne ihn zu finden, und doch auch blos nur ein Jagen nach Ueberraſchung. Wo Ole Bull einmal eine tiefere Saite anſchlägt, wo er ſcheint tiefer eingreifen zu wollen in unſer Innerſtes, da iſt es doch nur ein ängſtliches Berühren der Oberfläche ohne den Muth, ſie zu durchdringen, ein Punktiren — wie der Maler ſagt — ohne Ausführung. Ole Bull tippt tappt auf der zarten Reſonanz unſerer Gefühlswelt herum, um einen gewiſſen Schein von künſtleriſcher Mächtigkeit ſich anzueignen oder von ſich zu geben, aber verſteht nicht oder iſt nicht berufen, ſie vollkommen, ihre ganze Molecule in Schwingung zu ſetzen. Man ſieht, daß die Kunſt ihm nicht mehr iſt als ein bloßes Spiel der gereizten Sinne, oder daß er das Princip in ihr noch nicht verſtanden hat. Bald will er den Maler, bald will er den Dichter überbieten, und ſo entſteht ein Streben nach den Antipoden der Kunſtwelt, nach einem gedankenloſen Schwelgen oder umgekehrt einer ſchwelgeriſchen Gedankenloſigkeit, die dem Hörer den letzten Tropfen Mark aus den Gebeinen heraus=

holt, weil ſie ihm Nichts bietet zu erneuerter Stärkung. Doch ſehen wir von dieſer höheren Aufgabe, dem eigentlichen Zwecke der Kunſt auch ab, und befühlen blos die Form noch, in welcher Ole Bull das, was er leiſtet, uns zur Anſchauung bringt: wo hier auch nur die mindeſte Ordnung, die Symmetrie, welche mit der Harmonie die Einheit in der Darſtellung ausmacht? — ja wo hier ſelbſt auch nur ein Funken von Originalität? — Nirgends, in keiner Richtung hat, nach meiner Ueberzeugung, Hr. Ole Bull ſelbſt die Formen ſeiner Kunſt einmal ausgebildet; Alles was er in dieſer Beziehung leiſtet, war ſchon hundertmal vor ihm da; und hier iſt doch der Punkt, wo er allein noch auf eine Erweiterung ſeiner Kunſt hätte hinwirken können, und wo unter Anderen ſelbſt Beriot noch ſeine namhaften Verdienſte ſich erworben hat. Oder will man das etwa für eine Erweiterung der Kunſt des Violinſpiels ihm anrechnen, wo er offenbar über die natürlichen Gränzen ſeines Inſtruments hinausgeht? Nun dann war jener Poſſenreißer der größte Künſtler der Welt, der durch ſeine Naſe blaſen konnte, wie der beſte preußiſche Poſtillon auf ſeinem Horn, obſchon die Naſe nicht dazu

gemacht iſt, zu einem Blasinſtrumente zu dienen. Was iſt das Geſchwirr auf den Saiten am Schluſſe der **Polacca guerriera**, jenes Dudelſacksgetön oder Nachtigallengeflöte und Amſelſchlag in dem **Rondo pastorale** des angeführten Concerts? — Doch von ſeinen Compoſitionen ſoll ich ja nicht reden, indem er ſelber zugeben will, daß er nicht componiren könne, und zur höchſten Bewunderung ſeines Naturalismus uns gar niedlich erzählt, daß er die Harmonie gelernt habe, indem er (hört!) die Melodie geſpielt, die Mittelſtimmen gepfiffen, und den Baß dazu gebrummt: ein Kunſtſtück, das er noch jetzt auszuführen im Stande ſeyn will, von dem er gleichwohl aber und ungeachtet vielen Erſuchens mir keine Proben geben mochte; nun kann er aber nicht componiren und gibt er ſelbſt zu, daß er es nicht kann, ſo ſoll er es auch bleiben laſſen, und damit wäre allem Unheil geſteuert, das er durch ſeine jetzigen Leiſtungen über einen gewiſſen Theil der Muſik, die öffentliche Virtuoſität, bei einem jüngern Kreiſe von Muſikern wenigſtens, bei ſeinem glänzenden äußern Erfolge, unzweifelhaft bringen wird und bringen muß, denn in den Compoſitionen anderer und zwar tüchtiger Meiſter, z. B. eines Spohr,

Molique, Lafont ꝛc., hätte er keine Gelegenheit dazu. Und in der That möchte ich von Herzen wünſchen, daß Hr. Ole Bull Gefallen fände, die reichen ſowohl in- als extenſiven Virtuoſen-Kräfte, welche er unbeſtritten beſitzt, ſolchen Compoſitionen zuzuwenden, und dadurch den Nutzen in der Muſikwelt zu ſtiften, den überhaupt ein reiſender Virtuos zu ſtiften im Stande iſt, und nicht, wie er jetzt thut, unſeren Zöglingen ein Gaukelbild von ſeiner Kunſt zurückzulaſſen, das ſie nur in ein künſtleriſches Labyrinth hineinſtürzen muß.

So iſt mir, nach alle dem (und ich habe keinen Grund es zu verſchweigen), Hr. Ole Bull ein Künſtler, der in dem Salon wohl, wo Mondſcheinküſſe die Früchte alles geiſtigen Sehnens ausmachen, nicht ohne beſondern Werth ſeyn mag, in dem großen Concert-Saale aber, wo er der Welt im Großen angehören will, nicht ohne Verderben auf den allgemeinen Kunſtgeſchmack einwirken muß, indem er ſich blos zu einem Diener dieſes Geſchmackes, bis zur ſclaviſchen Grimaſſe ſelbſt, herabgewürdiget hat, und nicht, wie der Künſtler ſoll, über denſelben erhoben und in den Sphären der ächten Kunſt ſelbſt ſich eine Wohnung aufgeſchlagen, wo er

zum Werkzeug des höhern Willens deſſen, der die Kunſt gab dem Menſchen zur Bildung und Erhebung, werden kann. Hr. Ole Bull gehört rein der Welt und der Zeit an, mit all' ihrem heimlichen Seufzen, Schmachten und lüſternen Denken, nicht der Kunſt ſelbſt mit ihren höhern Beſtrebungen über jene Sinnlichkeit hinaus, und die Zuneigung jener zu gewinnen, iſt ihm kein Dienſt zu gering oder zu ſchlecht, beträfe er auch ſelbſt die niedrigſte Poſſenreißerei. Was Mittel blos iſt, hat er ſich zum Zwecke geſetzt, und was Zweck iſt, hat er lediglich in die Cathegorie der Comödie gewieſen, die er offenbar mit der Welt ſpielt. Und darum läßt er auch, wo er auftritt, Nichts zurück als das Andenken an einen muſikaliſch ſchwelgeriſchen Augenblick unſerer Sinne, den wir aber nicht oft genießen dürften, um, als eine ganz natürliche Folge, nicht einen Eckel davor zu bekommen. Ole Bull könnte kraft ſeines Talents ein großer Künſtler ſeyn, aber ſo iſt er nur ein *** — ich überlaſſe dem Leſer, nach Belieben dieſe Lücke auszufüllen.

II.

Beurtheilungen.

I.

Gethſemane und Golgatha.

Charfreitags-Oratorium
von
Friedrich Schneider.

Es iſt dieſes das dreizehnte Oratorium, das Schneiders großer Genius ſchaffend hervorgerufen hat, und wie es vollendet da vor uns liegt, ſo ſcheint es auch die früher ſchon gefaßte Anſicht von des Verfaſſers künſtleriſcher Kraft zu beſtätigen, daß die kirchliche Vocalmuſik hauptſächlich der Wahlplatz iſt, auf dem ſie wirkend erſt ins öffentliche Leben zu treten hat. Ich geſtehe — um zuvor den Totaleindruck in Kürze zu beſchreiben, den das Werk nach aufmerkſamer Prüfung auf mich machte — daß die Originalität, womit Schneider, wie in vielen frühern ſeiner Werke, auch hier die Maſſe von Darſtellungsmitteln unſerer Kunſt behandelt, beherrſcht und überwältigt, oft ſo

weit geht, daß es mir bange wurde bei manchen Tonwendungen wie bei einem halsbrechenden Wagniß. Zum Beweiſe, und um wenigſtens ein Beiſpiel mitzutheilen, mag nur an den ſchnellen Geſchlechtswechſel im erſten Doppelchore auf pag. 21 der Partitur, oder an die Harmonieverbindungen in dem Frauenchore Nr. 15 auf pag. 80 und 81 erinnert werden. Und dennoch, laſſen wir tiefer unſer forſchendes Auge dringen, ſtellen Abſicht und Wirkung in ihr cohärirendes Verhältniß zu einander, ſo iſt nirgends wieder zu Viel gewagt und ſtellt ſich in der Gewißheit des günſtigſten Erfolgs Alles nur in ſeiner äußerſten Nothwendigkeit dar. Es kann ſeyn, daß das Werk mehr Eleganz und Lebensfriſche an ſich trägt, als ſein Zweck, ſeine innerſte Natur als Charfreitagsmuſik, vielleicht zu ertragen ſcheinen: gleichwohl iſt es ein durch und durch vortreffliches, ein claſſiſches Werk, die Fortſchritte der Kunſt in Verwendung ihrer mancherleien Hülfsmittel reichlich benützend, und doch auch feſthaltend immerhin an der alten und ewig wahr und kräftig bleibenden Solidität. Eine Welt voll Lieblichkeit geht da vor uns auf, und doch iſt es nur das rein Edle und Erhabene, auf welchem unſere Sinne, das Herz zum Mitgefühl

ſtimmend, ſo wohlgefällig ruhen, daß wir nur im Kampfe uns davon loszureißen vermögen. Mag der Stoff, den Schneider hier zu behandeln hatte, das Grauen jenes martervollen und gleichwohl für die chriſtliche Menſchheit ſo segen- und heilvollen Tages mit allen ſeinen — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — dramatiſchen Zugehörniſſen und Begebenheiten, was den Eigenthümlichkeiten ſeiner künſtleriſchen Richtung ſo ſehr zuſagt, Viel dazu beigetragen haben, wie auf Rechnung einer ſolchen objektiven und ſubjektiven Uebereinſtimmung denn auch wohl ein großer Theil des glänzenden Siegs geſchrieben werden muß, den er, Schneider, ſich mit den Oratorien „das Weltgericht,“ „Pharao“ und „das verlorne Paradies“ errang, und mag dieſer Stoff auch als ein Werk angeſehen werden müſſen, das ihm als Componiſten eigentlich nicht angehört oder wenigſtens nicht ſein Verdienſt iſt, ſo iſt doch auch das, was er als Componiſt für ſich blos für dieſen ſeinen Gegenſtand that, von dem Standpunkte wahrer Tondichtung aus in Erwägung gezogen, wahrlich — ich ſagte zu wenig, wollte ich mich hier nur ausdrücken: nicht gering, ſondern in ſolcher Auffaſſung eben eines der glänzendſten und hehrſten Zeug-

niſſe von ſeinem poetiſch-muſikaliſchen Geiſte, wie dem erhabenen Berufe beſonders zu kirchlich-dramatiſcher Compoſition. Dieſer Satz führt zu einer ſpecielleren Anſchauung des Werks, die wir zunächſt nun wohl anzuſtellen haben aus dem Geſichtskreiſe des Oratoriums ſelbſt. Indeſſen kann zu dem Zwecke, um zu unterſuchen, ob vorliegendes Werk überhaupt den Anforderungen entſpricht, die wir im Sinne der allgemeinen Kunſtlehre an ein Oratorium als vollendetes muſikaliſches Kunſt-Produkt ſtellen, hier nicht etwa eine vollſtändige Definition oder Entwickelung dieſes Begriffs ſtatt haben, weil die Kritik niemals die Kunſtlehre ſelbſt macht, vielmehr ihre Beweisgründe und vergleichenden Argumentationen nur aus derſelben herholt, ſondern werden wir uns in ſolcher Beziehung blos begnügen müſſen mit allgemeinen Andeutungen über das Weſen einer ſolchen muſikaliſchen Dichtung.

Dem Texte uns vor Allem zugewandt, als dem nächſten Stoffe, der dem Componiſten zu ſeiner Bearbeitung vorliegt, ſoll das Oratorium gewiſſermaßen ein geiſtliches Drama ſeyn, in welchem aber mehr das Lyriſche denn das eigentlich Dramatiſche vorherrſcht, das ſich nicht

etwa abgiebt mit lang ausgeſponnenen Gleichniſſen und Betrachtungen, ſondern, ganz Gefühl, auch nur die Vorſtellung von den Handlungen ſtatt der Handlungen ſelbſt ausſpricht. Es ſoll ein Bild frommer Familienſcenen ſeyn, in denen aber die einzelnen Glieder ſich mehr ſcheiden durch beſtimmt in ſich abgeſchloſſene Perſönlichkeit; eine Maſſewirkung verſchiedener Individualitäten, in welcher dann eben deshalb auch, was ferner die Muſik oder Compoſition betrifft, jeder weiter ausgeführte ſubjektive oder individualiſirte Geſang, weil keinen Grund und keine triftige Veranlaſſung, auch keinen Platz hat. Wir nennen das Oratorium ein Drama im Kirchenſtyle, das ſich in Dichtung und Muſik alles deſſen entblößt, was die Heiligkeit und Würde der Kirche beleidigen könnte, doch auf der andern Seite auch wieder alles das behält, was ſeinem Charakter als Drama zugehört, und dazu noch alles das auch ſich aneignet, was es der Würde und Hoheit der Kirche näher führt, nämlich das rein Lyriſche. Kein Spiel mehr wollen wir in dem Oratorium, in Ton und Wort, das auf die Sinne wirkt, ſondern nur die einfache, klare, lautere Empfindung. Einen Glanz ſoll es haben, hell und prächtig, aber nicht in einem äußern Schimmer

vielleicht darf er ruhen, ſondern lediglich in der Erhabenheit der Idee und ihrer einfachen Aeußerung, die ſich in der Maſſe ausſpricht, und an eine Unendlichkeit anlehnt. Alles, fordern wir, erhaben, kräftig, feierlich, würdevoll, groß, ſtark hier zu ſehen, doch Alles auch in einer gewiſſen weiblichen Milderung. Jedes blos ſinnlich Reizende und jede nur d a r a u f hinausgehende Tonverzierung eckelt uns an, während doch Alles auch wieder wahr ſeyn muß, kräftig und beſtimmt im Ausdrucke. Die Bravour-Arie bringt im Oratorium keine oder eine falſche Wirkung auf uns hervor, während das Arioſo in ſeiner einfachen Melodie tief unſer Innerſtes bewegt und erhebt. Eben ſo will ſich unſer zur Andacht und zum Kirchlichen geſtimmtes Gefühl auch mit der langen Deklamation im großen Recitativ nicht vereinigen, während ſich im Recitando die bewegende Vorſtellung klar erhellet. Und alle dieſe Forderungen und Bedingungen, die aus der Natur der Sache ſelbſt für das Oratorium als ordnende Regel hervorgehen, zum Maaßſtab genommen, nach welchem der mehr oder mindere Werth der vorliegenden Dichtung abgewogen und abgemeſſen werden ſoll, müſſen wir unbedingt ſie und in jeder Beziehung für ein Oratorium im vollſten

und ganzen Sinne des Worts, für ein wahrhaft vollendetes Werk ſeiner Gattung erklären. In ſubjektiveſter Abgeſchiedenheit nehmen die einzelnen Perſonen und Charaktere an der vorgeſtellten Handlung, die mit dem Verrath des Judas beginnt und mit dem Tode des Heilands endet, Theil, und doch kämpfen alle auch nur nach einem Ziele, welches iſt: Tröſtung und Hoffnung in der Vollendung des Erlöſers. Nirgends iſt eine Reflexion in dem Texte, die auch nur für Augenblicke den lyriſchen Strom in ſeinem Fluſſe aufhielte, und nirgends wieder eine ſolche Erſchöpfung der aufwallenden Empfindung, daß dadurch das dramatiſche Element in der Handlung geſtört würde. Eben ſo iſt die Muſik rein maſſewirkend, wobei ihr die ganze Idee und Anlage der Dichtung übrigens auch wenigſtens anregend ſehr zu Hülfe kam, und wie dieſe, die Idee und Haltung der ganzen dramatiſchen Compoſition ſelbſt, aus dem heiligſten, gotterfüllteſten Momente unſerer Kirche und unſers religiöſen Glaubens hervorging, ſo iſt auch die Muſik, ja mehr als gewöhnlich, in der reinen Würde kirchlicher Feier geblieben, zu wahrhaft frommer Harmonie geworden, und andächtiger Aeußerung des heiligen, reinſten

Gefühls. Beſonders zeichnet außer den Chorälen der Chor Nr. 7 in dieſer Beziehung ſich aus. — Indeſſen ziehen wir endlich auch die Eigenthümlichkeit einer Oratoriendichtung noch in Betracht, daß, ungeachtet ihrer vornehmlich lyriſchen Haltung, in den verſchiedenen Gefühlsſituationen doch gleichſam auch ein gewiſſer Faden der Geſchichte einer beſtimmten Handlung klar werden muß, an welchen alles Andere ſich unzertrennlich anreiht, und halten damit insbeſondere noch jene Forderung zuſammen, wornach zwar ein dramatiſcher Stoff in der ganzen Compoſition vorhanden ſeyn, doch die Handlung ſelbſt auch nicht eigentlich verſinnlicht, ſondern nur die Vorſtellung davon ausgeſprochen und ausgedrückt werden ſoll, ſo entſteht, ſoll das Werk auch von dieſer Seite her betrachtet noch für ein wirkliches und vollendetes Oratorium in ſeiner ganzen muſikaliſchen wie poetiſchen Bedeutung gelten, unabweislich zuvor die Frage, ob überhaupt ein Oratorium als mit der ganzen kirchlichen Handlung verknüpft, als die kirchliche Feier eines religiöſen Actes ſelbſt in ſich aufnehmend gedacht werden kann? — denn wird in dem vorliegenden Werke auch die Scene des Gethſemane und Golgatha nicht ſelbſt gerade unſerm Auge oder als

wirklicher Actus unſerer Vorſtellung vorgeführt, ſo bleibt die Darſtellung doch auf der andern Seite wieder nicht ſtreng in dem Kreiſe der bloßen Vorſtellung von einer als vorgegangen gedachten Handlung, ſondern zieht offenbar die Feier dieſer Handlung ſelbſt auch, gleichſam ihre dramatiſche Reproduktion in der Idee, in ihr Bereich, und wird zu einem wirklichen Drama, zu einer Oper in der Kirche, der nur die Heiligkeit der als vorgehend gedachten Handlung das Siegel des Feierlichen und fromm Würdigen aufdrückt. Nicht nämlich erſcheint dieſes Oratorium ſeiner erſten Grund- und Anlage nach als ein in ſich abgeſchloſſenes und für ſich beſtehendes muſikaliſches Kunſtwerk, ſondern als in die ganze kirchliche Feier des ſeeliger und ſchmerzlicher Erinnerungen vollen Charfreitags eng verwoben, als eine — wenn ich ſo ſagen darf — für dieſen heiligſten Tag beſtimmte große evangeliſche Meſſe gleichſam. Die Gemeinde hat ſich verſammelt zu ſolcher Feier und indem ſie ſich durch den Choral:

Geiſt der Andacht, komm und rühre
Herz und Sinn durch deine Macht;
Komm herab auf uns und führe
Uns in Jeſu letzte Nacht!

Schlummernd ruh'n die Jünger ſchon,
Betend wacht der Menſchenſohn;
Ach! und mit dem frommen Beter
Wacht der nahende Verräther.

nach der Melodie „Der am Kreuz iſt meine Liebe" vorbereitet und angefeuert hat zu der dazu nöthigen Andacht, Stimmung und Gedankenreihe, treten in dem Oratorium nun ſelbſt auch die Perſonen hervor, welche an der, durch die Feier in fromme Erinnerung zurückgerufenen, Handlung der Reihe nach Theil hatten, und eben durch das rein Emphatiſche und Geiſterartige ihrer Erſcheinung in der ätheriſcheſten Hülle der Sprache wird die Illuſion ſo groß und ſtark, daß die Gemeinde ſelbſt ſogar nach und nach Theil nimmt an der eingebildeten Handlung und durch eingemiſchte Choräle nicht allein ihr Gefühl und all' ihr inneres Regen über das, was ſie wirklich glaubt zu ſehen und zu hören, ausſpricht, ſondern noch mehr auch in ſolcher Illuſion und Einbildung beſtärkt wird durch die dem Augenblicke angemeſſenen geiſtlichen Reden, die ſich in beſtimmten Zwiſchenräumen (nach Nr. 4, 14 und 19 der einzelnen Muſikſtücke) einſchieben laſſen. Bei ſolcher Geſtaltung fragt ſich's alſo dennoch wohl, ob wirklich das Werk den Namen eines Ora-

toriums führen darf, oder ob es nicht als ſolches angeſehen werden kann? — Ich bin überzeugt, daß Viele verneinend auf dieſe Frage antworten, und, wenn ſie das Werk näher angeſehen und in ſeinem Ganzen in ſich aufgenommen haben, geradezu behaupten, daß es ſich von der eigentlichen Form und Idee eines wirklichen Oratoriums gar zu ſehr losreiße und entferne, als daß es als ein ſolches der That nach betrachtet werden dürfe, daß es vielmehr nur eine Charfreitagsmuſik, oder wenn dies, wie vielleicht mit Recht, zu wenig ſage — eine muſikaliſche Charfreitagsfeier ſei, die Inhalt und Tendenz jedes andern zu dieſer Feier beſtimmten Ritus in ſich aufgenommen und nach Art eines Oratoriums umgeſtaltet habe; allein ſoll ich aufrichtig meine Meinung darüber ausſprechen, ſo ſcheint mir dieſer reine Formſtreit gar nicht zur Sache zu gehören, vielmehr das nur von Wichtigkeit zu ſeyn, ob überhaupt der Zweck der muſikaliſchen Charfreitagsfeier, welchen — wenn weniger auch im Titel — Dichter und Componiſt doch nicht blos im Werke ſelbſt ſich vorſetzten, ſondern auch in einer kleinen Vorerinnerung deutlich genug ausſprechen, durch die Ausführung vollkommen erreicht wurde oder wirklich erreicht

werden kann? — und darauf — glaube ich — muß ohne Vorbehalt mit einem beſtimmten Ja geantwortet werden. Man will einen Unterſchied machen unter Oratorien für die Kirche und ſolchen in der Kirche; wie ſehr oder wenig genau jedoch ſich eine Gränzlinie zwiſchen beiden Gattungen ziehen läßt, will ich Andern zu unterſuchen und zu entſcheiden überlaſſen. Das vorliegende wäre denn ein Oratorium für die Kirche, und auch in ſolch unterſcheidlichem Sinne, zweifle ich nicht, werden beide Herren Verfaſſer unter den Wort- und Sylbenkämpen manchen Gegner damit finden, aber in der lebendigen Darſtellung auch tauſendmal eben ſo viele Herzen dadurch für ſich gewinnen, — und das iſt am Ende doch die Hauptſache. Ich habe nie das Oratorium gehört in der — oben näher angedeuteten — Art, wie es eigentlich aufgeführt werden muß, und wie ſeine ganze Wirkung ſich auch eigentlich erſt tariren läßt, allein ſo viel meine Uebung in der Sache zuläßt, von Durchſicht und Spiel am Clavier auf die wirkliche und allgemeine Vergegenwärtigung zu ſchließen, halte ich mich gewiß, daß ein Charfreitag, mit Aufführung dieſes Oratoriums in ſeinem ganzen Umfange und ſeiner ganzen Idee nach begangen, ungleich tiefere

und ſeligere Spuren in den Herzen der Hörer und Kirchengänger zurückläßt, als je einer andern Feier möglich war, und ich möchte wohl den Wunſch hier öffentlich ausſprechen, daß wenigſtens zu einer Art von kirchlicher Nachfeier, nach dem gewöhnlichen Gottesdienſte, in recht vielen Gemeinden der Verſuch damit gemacht würde. Es würde ſich daraus der gehaltvollſte Beleg für jene meine Behauptung ergeben. Mit dieſer rein kirchlichen Beſtimmung iſt das Oratorium jedoch noch keineswegs von der Aufführung in einem Concertſaale oder außerhalb des öffentlichen Gottesdienſtes durchweg ausgeſchloſſen, ſondern kann auch eine ſolche recht wohl damit ſtatt haben, nur daß alsdann der vorgeſchriebene Gemeindegeſang, die eingemiſchten Choräle, von einem beſonderen oder dem geſammten Geſangsperſonale vorgetragen werden müſſen.

Das wird hinreichen zu einer allgemeinen Charakteriſtik des ſchönen, und — von mehr künſtleriſcher Seite betrachtet — unſere Literatur auf ſo erfreuliche Weiſe bereichernden Werks, und gehe ich daher nun zu einer überſchaulichen Aufzählung der darin enthaltenen einzelnen Muſikſtücke ſelbſt über.

Wenn ich übrigens auch bei dieſer ſpeciel-

len Betrachtung nur auf das Hauptſächlichſte und auf die bedeutendſten, charakteriſtiſch am meiſten hervorragenden Nummern mich beſchränke, ſo mag der ſparſam zugemeſſene Raum ſolches bei dem verehrlichen Leſer entſchuldigen, dem damit gleichwohl ein ziemlich vollſtändiges Bild vom Ganzen nicht entgehen ſoll. — Durch die ſchon erwähnten Reden, welche ſich zur vollſtändigen Erreichung des eigentlichen Zwecks der ganzen Compoſition an nicht minder bezeichneten Stellen einverweben laſſen, zerfällt dieſelbe in vier Hauptabſchnitte, die in der Partitur durch A, B, C und D angedeutet ſind. — Der erſte Hauptabſchnitt umfaßt nur vier Nummern: nach einem kurzen, blos 56 Takte langen, frommen, vortrefflich durchgeführten Einleitungsſatze (Andante sostenuto, C, H-Moll) ſtimmt die Gemeinde gleichſam ihre Gemüther erſt zu der nahe zu beginnenden Feier durch den Choral „Geiſt der Andacht, komm und rühre Herz und Sinn durch deine Macht", den ſie — wie alle folgenden Choräle — unter bloßer, voller Orgel-Begleitung, höchſtens noch mit zugefügten Contrabäſſen und Violoncells, vorträgt nach der Melodie „Der am Kreuz iſt meine Liebe". Hiernach ein Chor „Ueber Alles wacht der ewige

Hüter", unter Begleitung von bloßen Holzblaſe-Inſtrumenten und zwei Hörnern, der alle Innigkeit ausſpricht und in ſeiner einfachen, aber immer freundlich gehaltenen kräftigen Fülle Vertrauen und Liebe erweckt zu dem Ewigen, daß er gut führe, was auch ergehen möge über uns und ſeinen Sohn: eine Idee, die feſtgehalten werden muß durch das ganze Werk hindurch, und nirgens entſcheidender zur Darſtellung kommen konnte als gleich hier zu Anfange, von wo aus ſie jeden Vorwurf ernſtlich zurückweist, den die Oberflächlichkeit vielleicht dem, ein eben ſo tief äſthetiſches wie klares chriſtliches Gefühl dadurch bekundenden, Componiſten wegen zu brillanter, milder, freundlicher, ja heiterer Haltung mancher Stellen machen könnte, indem ſie die Charfreitagsſcene ganz mit Unrecht als ein blos ſchmerzerfüllendes Motiv betrachtet, während ihr Zweck, ihr Werk der Erlöſung uns doch eigentlich mehr mit einem frommen Frohlocken, als mit unbeſchränkter Trauer darauf hinſehen läßt. Es fragt ſich hier nicht, ob mit dem Tode Chriſti ſchon das Werk der Erlöſung vollkommen vollendet war: jedenfalls war mit ſeinem „Es iſt vollbracht" die Vollendung geſichert, und muß unſer Herz weinen über die Art und Weiſe, wie

dieſe Sicherung ihm ward, ſo muß unſere Seele doch auch aufjauchzen und freudigen Blickes ſich gen Himmel wenden, daß endlich dieſe Sicherung uns in Wahrheit ward. Das und nichts Anderes iſt die Idee, die eine Charfreitagsfeier überhaupt durchpulſirt und durchpulſiren muß, und die daher in ihren muſikaliſchen Theilen das Hauptelement der Darſtellung bleibt. Alle bloße weinerliche Trauermuſik, wie wir ſie gewöhnlich hören, iſt falſch und giebt uns blos die Schaale des Tags, nicht auch ſeinen Kern, ſeinen Geiſt, den Schneider dagegen hier trefflich in Ohr und Gemüth führt. Daher erſcheint denn, wenn mit ganzer Würde und Feierlichkeit auch, doch nicht ohne ſchöne Melodie zugleich Chriſtus nach jenem Chore mit den Worten „Meine Seele iſt betrübt bis in den Tod“ ꝛc., und kaum hat er auf ſolche Weiſe die Herz durchbebenden Worte geſprochen, als eben ſo mächtig, wie freudig gerührt derſelbe Chor wieder einfällt „das Gebet des Gerechten dringt durch die Wolken“ ꝛc. Damit iſt der erſte Abſchnitt geſchloſſen, und mit dem — zweiten beginnt nunmehr die eigentliche Handlung, die in ihrer Vorſtellung ſo lebendig hervortritt, daß die Gemeinde ſelbſt gleichſam als die lei=

dend zuſchauende Maſſe daran Theil zu nehmen ſcheint, und ſo ſie auch eröffnet mit dem Chorale: „Kommt her, die ihr mühſelig und beladen, ſo hat ſein Mund die Sünder eingeladen, und ſieh, nun kommen ſie mit Schwert und Stangen" ꝛc. nach der Melodie „Herzliebſter Jeſu, wir ſind hier". Dieſer Inhalt des Geſanges beweist auch am beſten, wie höchſt ſchicklich und kunſtthunlich die Verfaſſer jene Idee eines Oratoriums für, wahrhaft für die Kirche verwirklichten, und ich weiß kaum, was ich mehr loben ſoll, daß ſie den Muth hatten, ſich damit über ein Althergebrachtes der Form hinwegzuſetzen und ſo gleichſam eine ganz neue Gattung von Oratorien-Compoſition zu realiſiren, wenigſtens einzuleiten, oder die Art und Weiſe ſelbſt, wie ſie dieſe neue Schöpfung ins Leben riefen und als ein muſterhaftes Bild ſolch neuer Gattung hinzuſtellen wußten. Ein Doppelchor der Wächter, die Jeſum ſuchen, und Stimmen von oben (Sopran und Alt), führen zum Grave, in welchem Jeſus ſpricht: „Die Stund iſt da", und ein Uebergang aus G- in E-Dur, eben ſo natürlich als mächtig, wirkt, daß die ganze Herrlichkeit des Tags wie der wolkenreine Himmel vor dem wonnetrunkenen Blicke

unſeres Seelenauges aufgeht. Der Verrath iſt geſchehen; ein Gefühl gar ſonderbar gemiſchter Art, Abſcheu und Mitleid, Freude und Schmerz, Hoffnung und Verzweiflung durchzucken gleichzeitig unſer Innerſtes, und in dieſem dunkeln Gewühl von Empfindung auf Empfindung, in dieſem unabläßig tobenden Meere von Vorſtellung und Ahnung wirkt tröſtend endlich der meiſterliche Chor (Largo C, C=Moll) Nr. 7 „Er wird wie ein Lamm zur Schlachtbank geführt", indem ſeine wehmüthig ſanften, aber immerhin feierlichen und todeserweckenden Klänge unſerm Herzen die Thränen auspreſſen, die der Ueberfüllung den heilſamen Ausgang gewähren, den ſie vollkommen endlich noch findet in der ruhigen Betrachtung „Was haſt Du, Herr, begangen" ꝛc. (Choral nach der Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden"). Die Quaſi-Antwort, welche vom ungetümen, wie in ſeinem Innern ſo aber auch in ſeinem Aeußern nur unbeſtimmten, ſich ſeiner ſelbſt nicht genau bewußten, blos wüthend wilden Volkschore (Allegro, 6/8, G=Moll) darauf erfolgt: „Er iſt des Todes ſchuldig, und hat Gott geläſtert" ꝛc., vermehrt das eigentlich Dramatiſche in der Handlung, indem ſie Veranlaſſung wird, auch Pila-

tus (Baß) auftreten zu laſſen mit der unterſuchenden Frage: „Was hat der Menſch gethan?“ — welche eben ſo charakteriſtiſch wahr zwei falſche Zeugen in drängender Imitation mit vorlauter Leidenſchaftlichkeit beantworten, als nachgehends Jeſus, ſeiner würdig, ernſt, feſt, offen, frei und ergeben in den Willen ſeines Vaters die Frage jenes Landpflegers „Biſt du der Juden König?“ — in dem klaren A = Dur, woran unmittelbar in gleicher charakteriſtiſcher Schönheit, weil vertrauensvoller frommer Zuverſicht ſich anreiht der herrliche, glänzend einfache Chor der Bekenner und Jünger „Der Scepter ſeines Reichs iſt ein ewiger Scepter“ ꝛc. Man kennt die weiteren Handlungen jenes großen Augenblicks, und zu einer ſo effektvoll wirkenden, wahrhaft dramatiſchen Scene ſie hier dem Dichter wie Componiſten Veranlaſſung geben, ſo haben Beide doch in der Löſung ihrer ſchwierigen Aufgabe auch nicht einen Augenblick, nicht bei einem Worte oder Tone, viel weniger bei einem Gedanken vergeſſen, daß ihre Wiedergabe, ihre Darſtellung nur eine rein kirchliche iſt, und dieſe Stelle des Werks (Chor mit Soloſtimmen, Terzett ꝛc.), die in anderer Deutung, Verwendung und Durchführung das ſchönſte, kraftvollſte Motiv eines

glänzenden Opernfinale's abgeben könnte, eben iſt es, welche mit einer Gewalt der, der Erinnerung ſiegreich entwundenen, tönenden Verklärung auf unſer ganzes Gefühls- und Vorſtellungsvermögen eindringt, daß keine andere Art von Charfreitagsfeier — behaupte ich — ſei es Rede oder Gebet, mit einer gleichen, ja auch nur ähnlichen, für den Tag gebührenden, frommen Innigkeit und erhabenen Gedankenreihe uns zu erfüllen vermag. Ich durchſchaue noch einmal die Stelle; mit Nr. 14, dem tief erſchütternden Chore „Wehe, die ihr Zion bauet mit Blut" rc. ſchließt ſie; alle Kraft meines Geiſtes wende ich an, ihren Eindruck mir zu vergegenwärtigen: ja — es iſt eine feierlich erhabene, eine kirchlich große Scene. Schneider muß begriffen haben, in ſeiner ganzen Heftigkeit, den Kampf zwiſchen höherem Willen und irdiſcher Leidenſchaft, zwiſchen Schuld und frommer Liebe, zwiſchen raſendem Rachedurſt und dem zerknirſchenden Gefühle hinſinkender Ohnmacht, zwiſchen Liebe und Haß, Wahrheit und Lüge, Wollen und Nöthigung, Freiheit und Sclaverei, Ordnung und Zügelloſigkeit, Geſetz und freier Willkühr, ja zwiſchen Himmel und Erde, Tod und Leben hier und dort, der in Gethſemane in

jener Stunde mit einer Heftigkeit und aus einer unbewußten wie bewußten Nothwendigkeit gekämpft wurde, wie bei keinem andern Ereigniß der Geſchichte, ſonſt konnte er ſo nicht ſchreiben hier, nicht eine Muſik ſchaffen, die mit ſolch' vollem Maaße der Empfindung unſer ganzes Ich durchdringt; — und das iſt ein Moment, welches jedes einſeitige Eingehen in die blos techniſche Form, die allerdings wohl dem blos mathematiſch oder vielmehr contrapunktiſch muſikaliſchen Auge, wie ich auch ſchon in der Einleitung andeutete, oft etwas überraſchend und räthſelhaft erſcheint, weit von ſich ablehnt. — Mit Nr. 15 beginnt, nach abermals eingelegter, hieher paſſender Rede, der dritte Hauptabſchnitt; die Leidenſchaft hat geſiegt und der Haß über die Liebe; der Heiland iſt dem Volke zur Kreuzigung übergeben worden, und in dieſer Vorſtellung eröffnet die Gemeinde den neuen Abſchnitt mit dem Chorale „Sie führen dich zum Todesgang" nach der Melodie „Aus tiefer Noth ſchrei ich zu Dir", woran ſich unmittelbar ein zweiſtimmiger Chor der Frauen Juda's reihet der den bitterſten Schmerz athmet in edelſter Weiſe, aber um der Grundidee und des Hauptfarbetons des ganzen Werks willen ſtets umklun-

gen wird von dem tröſtend ſanften Getön der Inſtrumente. Im Grave, unter Blasinſtrumentenbegleitung wie in einem feierlichen Lichtglanze, ruft Jeſus ihnen zu: „Weinet nicht über mich, weint über eure Kinder"; aber da drängen die beiden Marien ſich aus der Maſſe hervor und entſchuldigen im zart gehaltenen, rührenden Duett (G-Moll, 2/4, Andantino) ihren gerechten Schmerz, der in ſeinem höchſten Momente dann ſich ausſpricht in einem allgemeinen, harmoniſch meiſterhaft durchgeführten Chore der Bekenner Chriſti (Grave molto, C, F-Moll) „Verbirg dein Antlitz, Sonne" ꝛc., auf welchen, wie hingeriſſen zum reinſten Mitgefühl, wir wieder einſtimmen in den Choral „Erlöſer wie geduldig erträgſt du Marter und Bande" ꝛc. nach der Melodie „O Lamm Gottes unſchuldig". — Den vierten und letzten Hauptabſchnitt, der jetzt nach einer Redepauſe mit Nr. 21 folgt und bis zum Schluſſe führt, eröffnet ein anziehendes Männerquartett (Allegretto, 6/8), das nach kurzem Vorſpiel von C-Dur nach E-Moll als der Haupttonart der modulatoriſch viel wechſelnden Verſpottungsrohheit gefühlloſer Herzen fortſchreitet, worauf im Grave die acht Takte der Stimme Jeſu zu ſtets feſtgehaltener Harmonie benann-

ter Blasinſtrumente die Erhabenheit des Leidenden um ſo großartiger in den Worten hervortreten laſſen: „Vater, vergieb ihnen, denn ſie wiſſen nicht, was ſie thun“. Einen tiefen pſychologiſch-äſthetiſchen Scharfblick offenbart hier der Componiſt dadurch, daß er, ungeachtet der Todesnoth des Erlöſers, den Satz aus der reinſten Tonart C-Dur in die noch hellere E-Dur übergehen läßt, denn Chriſti, des Heilandes Hinſterben dürfen wir nicht denken als ein Kämpfen mit bewältigendem Schmerz, ſondern als den reinſten Akt der Verklärung. Jede ſcharf diſſonirende Mollharmonie hätte den eigentlichen Ausdruck hier verfehlt, ſo nahe ihre Wahl für den Augenblick des Todeskampfes zu liegen ſcheint. Auch der Dichter tritt dieſer Art der Auffaſſung jenes Augenblicks erläuternd entgegen, wenn er alſobald Johannes bewundernd mit den Worten einführt: „So ſieht der Tod Dich, wie Dich das Leben ſah“ ꝛc., und der Componiſt hat abermals mit außerordentlich richtigem Judiz ſie ihn — wie ſoll ich ſagen — in einem frohen Jammer gleichſam ausſprechen laſſen, denn von jener Bewunderung konnte doch der Schmerz auch nicht getrennt ſeyn, den Johannes um das Leiden wie über die Trennung

Chriſti empfinden mußte. Nach Jeſu Worten darauf: „Siehe, das iſt dein Sohn“ ꝛc. leiten die Streichinſtrumente (in Fis=Moll, Andante, C) zu der Arie Maria's: „Du biſt vom Himmel gefallen, du ſchöner Morgenſtern meiner Liebe“ ꝛc., worauf Jeſus ruft die Herz durchbebenden Worte: „Mein Gott, mein Gott, warum haſt du mich verlaſſen?“ — Der Choralgeſang der Gemeinde nach der Melodie „Herr Jeſu Chriſt, meines Lebens Licht“ ſpricht ſein Gefühl über den Schmerz der Mutter aus. Eine klare, vollwichtige, obſchon kurze Fuge (die erſte bis dahin, aber zuerſt auch nöthige und durch die Darſtellung gebotene) führt charakteriſtiſch dieſen Ausdruck zur Vollendung. Jeſus nimmt Abſchied mit den Worten „Es iſt vollbracht!“, die auf drei halben und einer ganzen Note kräftig hervortönen über der E-, A- und ſo klaren C=Harmonie der Blasinſtrumente, welche letztere fortgehalten wird durch einen erſchütternden Paukenwirbel. Der Chor wiederholt aufjauchzend die Worte; Magdalena frohlockend und doch auch mit dem Ausdruck der Verzweiflung dazwiſchen: „Nicht Wort der Schmerzen, Jubel der Vollendung iſt's!“, und Johannes (Baß): „Siehe, überwunden hat der Held in Iſrael!“ Maria:

„O Liebe, ſtark iſt dein Wille wie der Tod!“ Dazwiſchen immer „Es iſt vollbracht!“ vom einfachſten Chor ohne alle Wiederholung. Des römiſchen Hauptmanns Zuſtimmung: „Wahrlich, er iſt Gottes Sohn!“ nimmt der umſtehende Chor in gleicher Einfachheit und Kürze auf; wir ſelbſt noch in Aller Vorſtellung machen unſerem überfüllten Herzen Luft durch den Choral „Es iſt vollbracht! ſo tönt hernieder vom Golgatha“ ꝛc. nach der Melodie „Du beſter aller Menſchenkinder“, und ein Chor, hehr und ſchön, der gegen Ende in eine gewaltige Fuge, voll Kraft und Majeſtät, übergeht, und dann wieder einen anbetungsvollen vierſtimmigen Choral aufnimmt, beſchließt den Akt, der nicht vollendeter unſerm, mit frommer Wehmuth und himmliſchem Entzücken darauf haftenden Seelenauge vorgeführt werden konnte. Und ſo bleibt mir zum Schluß auch nichts mehr zu bemerken übrig, als — mag das treffliche Werk noch ſo ſehr von den gewöhnlichen Formen des Oratoriums abweichen, mag es ſelbſt als Oratorium für die Kirche Eigenthümlichkeiten an ſich tragen, die dem Befangenen für den erſten Augenblick Bedenken erregen: ſeinen Zweck, ſeine Aufgabe, zu verherrlichen jenen Tag der Vollendung in

Chriſto durch die Kraft der Muſik, welche doch die einzige wohl iſt, die von der Kunſt uns gebo= ten wird, unmittelbar aus uns herauszutreten in den Kreis der reinen Geiſterwelt, — dieſe Auf= gabe löst es gewiß, löst es vollkommen, und ſind wir darum Dank ſchuldig ſeinen Gebern, ſo werden wir ſolchen auch zu bethätigen wiſſen durch reiche Theilnahme. Ein kurzes Vorwort des Componiſten belehrt uns über Anwendung des Werks in dem Concertſaale.

2.

Fünfte Sinfonie
(C-Moll)
von
Louis Spohr.

Es entſtand dieſe Sinfonie unſres großen, genialen Spohr zunächſt durch eine Aufforderung, welche im Jahre 1836 an ihn erging, ebenfalls an der damals von Wien ausgeſchriebenen Preisconcurrenz Theil zu nehmen, welcher er aber nicht nachkommen konnte, und wofür er ſpäter, im Jahre 1838, dann dieſe Sinfonie, und gleichfalls zwar in Folge einer an ihn erlaſſenen ehrenvollen Einladung, für die Concerts spirituels in Wien componirte. Werk und Meiſter fordern und veranlaſſen wohl, daß wir hier, bei der Anzeige derſelben nun, etwas länger verweilen.

Die reine Inſtrumentalmuſik, werde ſie von einem oder mehreren Organen zugleich erzeugt, kann nicht, wie die Vokalmuſik, einem für ſich

ſchon klaren Verlauf von Vorſtellungen nach-
gehen, ſondern iſt mehr an das abſtractere Em-
pfinden überhaupt verwieſen, das ſich dann auch
nur in einer ſehr allgemeinen Weiſe darin aus-
zudrücken vermag. Die Hauptſache dabei bleibt
daher ſtets das rein muſikaliſche Hin und Her,
Auf und Nieder der harmoniſchen und melodi-
ſchen Wendungen, das gehindertere, ſchwerere,
tiefer eingreifende und einſchneidende, oder das
leichte, fließende Fortgehen, die Durcharbeitung
einer Melodie nach allen Seiten der muſikali-
ſchen Mittel, das kunſtgemäße Zuſammenſtim-
men der Inſtrumente in ihrem Zuſammenklin-
gen, ihrer Folge, ihrer Abwechslung, ihrem ſich
Suchen und ſich Finden, ihrem Bekämpfen,
Beſiegen und Unterliegen, Herrſchen, Triumphi-
ren und Klagen, kurz was wir Inſtrumentation
(nicht Inſtrumentirung) nennen. Daher auch
die unendlich größeren Schwierigkeiten, welche
ſolche vielſtimmige reine Inſtrumentalcompoſi-
tionen vor jeder bloßen Vocalcompoſition bie-
ten, denn jedes Inſtrument hat ſeinen eigen-
thümlichen Charakter, von dem es niemals
abweicht, und der ſich niemals unmittelbar der
Beſonderheit eines andern Inſtruments anfügt,
ſo daß nun ſowohl in Rückſicht auf das Zu-

ſammenklingen vieler Inſtrumente der verſchiedenen Gattungen, als auch für das wirkſame Hervortreten irgend einer beſondern Art, z. B. der Blas- oder Saiteninſtumente, oder für das plötzliche Herausblitzen von dieſen oder jenen Tönen und für die wechſelnde Aufeinanderfolge der aus dem Geſammtchor hervorgehobenen Klänge große Kenntniß, Umſicht, Erfahrung und eine reiche Erfindungsgabe nöthig iſt, damit in ſolchen Unterſchieden, Veränderungen, Gegenſätzen, Fortgängen und Vermittelungen eben auch ein innerer Sinn, eine Seele und Empfindung nicht zu vermiſſen ſey, ohne welche eine muſikaliſche Leiſtung niemals in das Bereich wirklicher Kunſtwerke gerechnet werden kann; und daher denn endlich auch das dramatiſche Element, welches wir von ſolchen polyphoniſchen Inſtrumentalſachen, unter denen die Sinfonie als die höchſte und erhabenſte Schöpfung daſteht, fordern, wodurch, ungeachtet der Abſtraction der Wahrnehmung, aus der Allgemeinheit des dargeſtellten Objekts das Ganze uns wie eine dialogiſirte Rede über irgend einen Hauptgegenſtand, Vorſtellung oder Gefühl erſcheint, in welcher Charaktere zu Charakteren treten, theils der Charakter der einen Art von

Inſtrumenten ſich bis zu dem Punkte fortführt, wo der Charakter der andern Art indicirt und vorbereitet worden iſt, theils ein Inſtrument dem andern eine Erwiederung giebt oder das hinzubringt, was gemäß auszuſprechen dem Klange des vorhergehenden nicht vergönnt war, ſo daß hierdurch in der zugleich anmuthigſten und ſchönſten Weiſe eine Art Zwiegeſpräch, eine parlamentariſche Debatte gleichſam des Klingens und Wiederklingens, des Beginnens, Fortführens, und Ergänzens, des Streitens, Kämpfens und maſſenhaftigen allgemeinen Uebereinſtimmens entſteht. Freilich kann es einem Componiſten bei Geſtaltung ſolcher Werke, unbekümmert um tieferen geiſtig-emphatiſchen Gehalt, auch blos um die rein muſikaliſche Struktur ſeiner Arbeit und um das blos geiſtreiche einer gewiſſermaßen muſikaliſchen Architektonik darin zu thun ſeyn; allein wie nach ſolcher Seite hin die muſikaliſche Produktion nur zu leicht, und leichter als jede andere künſtleriſche Produktion, etwas ſehr Gedanken- und Empfindungsloſes werden kann, das keines auch noch ſo tiefen Bewußtſeyns der Bildung und des Gemüthes bedarf, begreift Jeder auch ohne unſere Andeutung und Verſicherung. Eine polyphoniſche Inſtrumentalmuſik

und Tondichtung muß neben jenem dramatiſchen Elemente epiſch und plaſtiſch zugleich ſeyn: epiſch, indem ſie eine ganze Welt von inneren Ereigniſſen und Handlungsweiſen, Thätigkeiten unſeres Gefühlsvermögens unſerem Seelenauge vorüberführt, und plaſtiſch, indem ſie mit der Vollendung der anſchauungsmäßigen Form doch auch Einheit, inneren wie äußeren Zuſammenhang in jener mannigfach geſtalteten Welt herrſchen läßt. Wir ſagen, daß die Sinfonie ein inſtrumentaliſches Drama ſey, das aus drei, vier verſchiedenen Theilen, jeder mit ſeinem beſonderen Charakter, beſtehe; aber unter dieſen verſchiedenen Charakteren muß doch auch eine gewiſſe Nothwendigkeit beſtehen, der ſich alle willkührliche Laune etwa ſtreng unterordnet. Wir ſagen, daß die Sinfonie gewiſſermaßen eine Oper der Inſtrumente ſey, in welcher dieſe ſich von einander ſcheiden, gleichſam wie einzelne Perſonen je nach ihrem verſchiedenen Charakter; aber das Ganze muß doch auch wieder ein Band, ein inneres wie äußeres Band umfaſſen, deſſen kleinſte Schlinge nicht gelöst werden darf, ohne auch nicht zugleich das Ganze zuſammenfallen zu laſſen zu einem ſinn-zerriſſenen Chaos. Die Adhäriſation von Inhalt und Form, der Nexus

zwiſchen den einzelnen Momenten der Entwickelung und äußeren Bildung, die epiſche Vollendung dort und die plaſtiſche Einheit hier, dürften vielleicht nirgends in der muſikaliſchen Dichtung als ſtrengeres Geſetz hervortreten, als eben im Fache der Sinfonie. Und dieſen Maaßſtab angelegt, aus ſo weiten oder — wenn man will — auch engen Gebieten unſerer Theorie er hervorgeholt zu ſeyn ſcheint, und wie mit ihm gemeſſen die meiſten Beſtrebungen der neueren Zeit in jenem Fache doch nur als ſehr wenig gelungene Verſuche erſcheinen möchten, müſſen wir, unbekümmert um allen Widerſpruch und woher er kommen mag, dieſe Sinfonie Spohrs als ein wahrhaftes Meiſterſtück ſeiner Art erklären. Hier iſt Einheit im Ganzen und Mannigfaltigkeit im Einzelnen, nach Idee und Erſcheinung; Einheit im Objekte, Einheit in der Darſtellung, Mannigfaltigkeit in den Vorwürfen und Mannigfaltigkeit in den Charakteren; hier iſt Symmetrie auch, welche in gehöriger Ebenmäßigkeit und Durchbildung die Formen auch erſcheinen läßt dem ordnenden Verſtande, während die Harmonie wieder unter Leitung eines tief gebildeten Schönheitsgefühls das Ungleichartige, doch Verwandte, wohlgefällig zu-

ſammenreiht zu einem hinreißenden Strome; hier iſt Klarheit und Reinheit, Licht und eine durchſichtige Helle in Gedanken und Empfindungen, ohne der Neuheit und Originalität der Erfindung wie Ausführung auch nur im mindeſten zu ſchaden; und hier endlich iſt auch eine Kunſtwahrheit in Ausdruck und der verſchönernden Verwendung ſeiner Mittel, ohne daß auch nur eine Wendung auch nur unnatürlich oder ſonſt dergleichen erſchiene. Da paart Kraft und Zartheit ſich in ergreifender Melodie, Größe und Einfachheit in der harmoniſchen Ausführung, Adel und Liebreiz in der Modulation, Würde und Anmuth, charakteriſtiſche Beſtimmtheit und milde Verſchmelzung in der Verwendung der inſtrumentaliſchen Mittel, und da endlich iſt Ernſt und Bewußtſeyn auch des Wollens und Empfindens.

Wie auffordernd gewiſſermaßen den ganzen Inſtrumentenchor zu gemeinſamer Betrachtung und Unterhaltung über einen Gegenſtand, beginnen in dem reinen, unſchuldsvollen C-dur (Andante), nach Vorſchlag des Grundtons, als der unerläßlichen Baſis, auf welcher alles Weitere fortgebaut werden ſoll, von Seiten der Bäſſe, die Violinen ihr Motiv, und zufrieden mit der Ein-

ladung laſſen auch bald die Blasinſtrumente ſich hören und wollen geneigt ſeyn zu eifrigſter Theilnahme; doch will ihnen das Thema, ſcheint es, das jene vorſchlagend anſtimmen, nicht gefallen, und bereits laſſen einige Blasinſtrumente (Flöte und Clarinette) wenigſtens andeutend andere Motive und Gedanken hören, zu welchen bald die Violinen den Grundcharakter auffinden, und die nun wirklich auch nach und nach, mit Eintritt des Allegro (C-moll, $^9/_8$ Takt), in ähnlicher Weiſe zum Grundtypus erwählt werden für alle nachfolgende Betrachtung. Soll ich ihren Sinn angeben und verſuchen, den Tönen ein beſtimmtes Wort zu leihen, die ſo mächtig in unſer Inneres eingreifen und doch ſo unbegreiflich unſerem Geiſt erſcheinen?

„Unendlich groß iſt Gottes Güte,
Und trifft das Leben auch ein Schmerz,
So denke ſtets, daß er es hüte,
Der liebet nur und kennt dein Herz"

Das — glaube ich — faſſe ich recht der Klänge Sinn, iſt des ganzen erſten Satzes ernſter Inhalt, der mit aller ſeiner Zuverſicht wie mit allen ſeinen Zweifeln, mit aller ſeiner Hoffnung, mit ſeinem Glauben wie mit all' ſeinem Fürchten und Sorgen hier weiter ausgeführt wird

bis durch den geſammten Kreis ſeiner Ideen-Aſſociation und doch in klarſter Ueberſchauung.

„Doch ſo viel Liebe zu ermeſſen,
Sey ſtets auch unſre größte Pflicht.
Der Herr hat unſer nie vergeſſen,
Vergeſſen wir auch ſeiner nicht.“

Und wirklich auch ſtimmt in ſolch' andachtsvoller, frommer Weiſe der Componiſt den zweiten Satz, ſein **Larghetto (As-dur, C**-Takt) an, wo, in der Mitte ungefähr, der Blaschor durch ſeine oſtinirten, ich will nicht ſagen Tremolo-Figuren ſich ordentlich zu freuen und Beifall zuzurufen ſcheint über dieſe edlen Gedanken, welche das Quartett mit eben ſo viel Beharrlichkeit als Uebereinſtimmung und Glaubensmuth vorträgt. Und (dritter Satz, **Scherzo, C-dur** 3/4 Takt) —

„Blick' doch, mein Geiſt, in jenes Leben,
Zu welchem du erſchaffen biſt:
Fühlſt' überall dich nicht umgeben
Mit Freud', ſelbſt wo ein Leid noch iſt?“

Drum (letzter Satz, **Presto, C-moll, C**-Takt) —

„Getroſt, auch ſelbſt zur Zeit der Schmerzen:
Gott leitet uns in Noth und Glück;
Und dieſe Wahrheit ſtets im Herzen,
Sind ſtark wir, treff' uns welch' Geſchick.“

Möge Andern der Verſuch mißlungen ſcheinen; bei mir waren es keine andern Gefühle und Gedanken, welche der volle Genuß dieſer Sinfonie hervorrief, und Tonart wie Taktart, Modulation wie Stimmführung, Anlage wie Ausführung des Werks entſprachen denſelben auch, wie durch die Erfahrung die Theorie ſolche ſchon längſt charakteriſirt hat. So liegt aber die Einheit der Tondichtung wie ihre ganze poetiſche Geſtaltung auch klar vor Augen, und laſen oder hörten wir irgendwo, daß das Scherzo, der dritte Satz, nicht recht und allgemein genug anſprechen wollte, ſo lag ſicherlich die Schuld nur an der Aufführung, welcher freilich in dieſem Satze einer der ſchwerſten Vorwürfe geboten wird. Wenigſtens habe ich noch keine reine Inſtrumentalmuſik geſehen und gehört, welche ein in ſeinen Charakteren ſo ſehr und beſtimmt abgeſchiedenes dramatiſches Element in ſich geborgen hätte, als eben dieſes Scherzo. Das iſt ja aber, wie wir oben bemerkten, eins der weſentlichſten Erforderniſſe an eine polyphoniſche Inſtrumentalmuſik, an eine Sinfonie. Neckend und ſcherzend laſſen die Saiteninſtrumente wie im luſtigſten Zwiegeſpräch ſich aus über die kümmernden Betrachtungen, welchen die Blasinſtru-

mente in ruhig melodiſcher Haltung ſich hingeben. Wohl iſt unſer Seyn in des gütigen Gottes Hand, aber ſchwer doch auch das kurze Leben; ach was ſollen wir ſorgen, da ein Anderer, ein Allgütiger, Allmächtiger für uns ſorgt, ohne deſſen Willen ja kein Sperling von einem unſerer Dächer fällt. Heiter hinaus geblickt in die Ferne, und wer bei ſolcher Zuverſicht noch den Kopf hängen laſſen will, den lachen wir keck und kühn im froheſten Muthwillen aus.

Was in formeller Hinſicht den Componiſten von heute vielleicht noch an dieſer Sinfonie auffallen möchte, iſt die öftere Wiederholung der Hauptgedanken und Motive. Sie dürften nach allem Vorhergehenden meinen, daß hier zu ſehr auf Koſten der Mannigfaltigkeit das Geſetz der Einheit bewahrt worden ſey. Allein ich glaube, daß Spohr eben in dieſem Punkte eine große Kunſt der Durcharbeitung ſeiner Gedanken offenbart hat, und eben darin auch die ſo zu ſagen plaſtiſche Vollendung dieſer Tondichtung, als welche die Sinfonie in Wahrheit erſcheint, zum Theil geſucht werden muß. Die Schmetterlingsreiſe von Blume zu Blume, in der unſere heutigen und darunter ſelbſt die begabteſten und berufenſten Componiſten mehren-

theils ſich gefallen, und die Freude, welche ſie daran haben, nur mit vollem Honigleibe wieder heimzukehren in die enge Zelle, iſt eine ſehr gefährliche Reiſe, eine gar falſche Freude. Unſere Kunſt erfordert einmal, bei der Flüchtigkeit ihres Materials, der öfteren und möglichſt öfterſten Wiederholung, wenn ſie wirken ſoll, und der Componiſt iſt ſicher ſchon verloren, der dieſer Forderung nicht nachgiebt oder nachzugeben weiß. Zum Beleg könnte ich hundert Beiſpiele für eins anführen. In jeder andern Kunſt genügt der eine Moment, um dem Ausdrucke auch ſofort den Eindruck folgen zu laſſen, iſt Wiederholung ſogar ein Fehler, denn der Inhalt jenes Moments wird uns in einer Weiſe und in einem Stoffe geboten, welche Geiſt und Sinn zu ruhiger Betrachtung feſtzuhalten vermögen; aber nicht ſo in der Muſik, die in ihrer ätheriſchen Luftgeſtalt die beweglichſte aller Künſte iſt; hier muß an die Stelle der zur Betrachtung nöthigen Ruhe die lebendige Wiederholung treten, damit der Geiſt Gelegenheit und Zeit hat, ſich mit dem Inhalte des Stoffes recht vertraut zu machen, dieſen, wie der Deſtillateur ſeine Waſſer, gleichſam bis zum einzigen Ueberbleiben ſeines geiſtigen Ichs zu verarbeiten.

Die gemiſchten Taktarten, welche beſonders im erſten Theile zu wiederholten Malen vorkommen, wo häufig der Dreivierteltakt in ſo fern zu dem Neunachteltakte tritt, als dieſer von dieſen, jener wieder von andern Inſtrumenten beobachtet wird, bieten für die Ausführung der Compoſition zwar wenig oder gar keine Schwierigkeiten, zumal ſelbſt die Direktionsaccente ein und dieſelben bleiben; allein in rhythmiſcher Hinſicht tragen ſie doch eine hohe Bedeutung, und die charakteriſtiſche Zeichnung der verſchiedenen Parthien erhielt dadurch eine ſehr helle, lichte Färbung, indem die drei rhythmiſchen Schläge des Neunachteltaktes weit beſtimmter und ſchärfer hervortreten, als die des Dreivierteltaktes, auch der rhythmiſche Fluß und Schwung jenes ein viel lebendigerer und erregterer iſt, als bei dieſem, und dadurch unläugbar die individuelle Verſchiedenheit der inſtrumentaliſchen Subjektivitäten eine größere Beſtimmtheit erhält, was von Wichtigkeit iſt, da auf dieſer Verſchiedenheit eben das dramatiſche Element zum großen Theile beruht, das durchweg eine Sinfonie zu beleben hat.

So bleibt mir zum Schluß nur noch der Wunſch übrig, daß der hohe Genuß, das ſelige Vergnügen, welches mir dieſe Sinfonie berei-

tete, recht vielen Freunden der Tonkunſt zu Theil werden möchte, und daß die deutſche Meiſterſchaft, dieſes klaſſiſche Künſtlerthum, welches der geniale Vater Spohr darin mit eben ſo viel Herz als Verſtand, mit einem eben ſo tiefen Durchdringen der Kunſt als ſolcher, wie glücklichen Begreifen der Zeit, mit eben ſo viel Sinn als Geſchmack niederlegte, unſern Kunſtjüngern zu einem Muſter dienen möchte, welchen Weg ſie wenigſtens einzuſchlagen haben, um mit Gottes Hülfe endlich gelangen zu können zu dem Parnaß, an deſſen Stufen heutiger Zeit nur zu häufig die Talente herumzuſchwirren vermeinen, ohne doch auch nur einmal den Fuß auf die Schwelle zu ſetzen.

Die ganze Partitur füllt 156 Folioſeiten in ſchönſtem, ſplendidem Druck. Das ſämmtliche Inſtrumentale beſteht nur aus: Saitenquartett (wobei aber das Violoncell ſtets ſelbſtſtändig wirkt), zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Clarinetten, vier Hörnern, zwei Fagotten, zwei Trompeten, drei Poſaunen und Pauken, und iſt alſo ziemlich von jedem ordentlichen Orcheſter vollſtändig zu beſetzen, daß ſich denn auch dadurch überzeugen mag, welche wunderbare Wirkungen ſich hervorbringen laſſen ohne Ophicleide und den übrigen neueren orcheſtriſchen Firlefanz.

3.

Lobgeſang.

Eine Sinfonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift

von

Felix Mendelsſohn-Bartholdy.

Wir erinnern uns des außerordentlichen Aufſehens, das dieſe Compoſition machte, als ſie zum erſtenmale in Leipzig unter ihres Schöpfers eigener Leitung aufgeführt wurde. Der Beifall und die Bewunderung waren um ſo merkwürdiger, als ſie nicht etwa blos von der Menge ausgingen, ſondern Prieſter und Laie mit gleich großer Begeiſterung darin einſtimmte. Ja ich darf wohl geſtehen, daß ſelbſt Männer, von denen hinlänglich bekannt iſt, nicht allein wie weit überhaupt ſie von jedem unbedingten Lob entfernt ſtehen, ſondern wie ſie auch in dem ſpeciellen Falle, gegenüber von dem Componi-

ſten dieſes Werks, keineswegs zu denen gehören, welchen eine Art Gewohnheit ſchon gewiſſermaßen gebietet, ſchön und vortrefflich zu finden Alles, was nur irgend aus dieſer und ſolcher Quelle hervorgegangen, und blos aus dem einfachen ſeichten Grunde, weil es daraus hervorgegangen: — ich darf wohl geſtehen — ſage ich — daß ſelbſt ſolche Männer damals mit einer Wärme, einem freudigen Enthuſiasmus über das Werk an mich ſchrieben, wie ich mich eines ähnlichen Vorgangs von Ihnen kaum erinnern konnte. Einen dieſer Briefe ließ ich auch in öffentlichen Blättern abdrucken. Man wird deß gedenk ſeyn. Daß die Erwartung der muſikaliſchen Welt dadurch auf das Höchſte geſpannt werden mußte und insbeſondere jeder theilnehmendere Kunſtfreund darnach dem Erſcheinen des Werks nicht anders als mit wahrhafter Sehnſucht entgegen ſehen konnte, leuchtet um ſo mehr ein, als nicht wenige unter eben jenen gleich verſtändigen als unpartheiiſchen und daher glaubwürdigſten Stimmen dieſe Compoſition geradezu für die beſte, ſchönſte, gelungenſte und großartigſte erklärten, welche Mendelsſohn je geſchaffen, und als jeder Umſichtige begreift, wie Viel mit einem ſolchen Worte geſagt war,

wie gewagt entweder oder wie gewichtvoll und wahrhaft Großes verheißend ein ſolches Urtheil erſcheinen mußte. Vorliegend nun iſt wenigſtens ein Theil des Verlangens befriedigt, indem die Verlagshandlung, welche außerdem noch das Werk in Partitur und Stimmen auszugeben verſpricht, damit zum mindeſten den Clavierauszug davon hat erſcheinen laſſen; und unterfange ich mich ſofort, darnach das mehr oder minder Wahre jener von Hörern des Werks zum Voraus in ſo hehrer Begeiſterung ausgeſandten Urtheile zu prüfen, ſo verkenne ich die Größe des Unternehmens nicht, da — wie geſagt — es gewichtige Stimmen, theilweis große Herzen und Köpfe waren, von denen dieſe Urtheile ausgingen, und nicht allein aus einem Clavierauszuge überhaupt ſich nicht mit völliger Gewißheit die Wirkung einer Orcheſter-Compoſition ermeſſen läßt, ſondern außerdem auch in allen Dingen des Klanges, und wäre dem Leſer die höchſte Kraft der Illuſion geſtattet, das Auge für ſich niemals den Sinn des Ohres zu erſetzen vermag; und will daher den verehrlichen Leſer ausdrücklich gebeten haben, alle Meinung, welche ich in der Beziehung nunmehr hier niederlege, nur als meine individuelle An-

ſicht zu betrachten, und dabei ſtets den Standpunkt zugleich feſtzuhalten, von welchem aus das Werk anzuſchauen mir geſtattet war, um ſo mehr, als in Wahrheit die ganze Erſcheinung eine für die Kunſt und ſelbſt ihre Geſchichte höchſt wichtige, merkwürdige iſt, über welche ein hinlänglich freier Austauſch der Gedanken, Anſichten und Ideen erſt die volle, klare Gültigkeit des Urtheils erzeugen kann: eine Thatſache, an welche ſich alle meine folgenden Betrachtungen ſchicklichſter Weiſe anknüpfen.

Ich nenne die Compoſition eine ſelbſt für die Geſchichte unſrer Kunſt höchſt merkwürdige, wichtige Erſcheinung: ſie iſt dieſe, in ſofern ſie eine ganz neue Kunſtform begründet. Es mag dies folgende Beſchreibung ihrer ſowohl mehr äußeren als inneren Anordnung und Einrichtung darthun. — Als ich die erſte Nachricht von der Compoſition und ihrer Form erhielt, erwartete ich darin eine Art Nachfolge oder nuancirte Nachbildung von Beethovens bekannter neunter Sinfonie; allein nicht einen Zug davon von näherer Verwandtſchaft mit dieſer trägt dieſelbe an ſich; vielmehr erſcheint hier der Inſtrumental- oder eigentlich ſymphoniſche Theil, der in drei Haupt-

ſätze, ein **Allegro maestoso e vivace**, ein **Allegretto agitato** und ein **Adagio religioso**, zerfällt, gewiſſermaßen als eine ausgearbeitete Ouverture von der folgenden Cantate, die nun aber nicht etwa in Form der gewöhnlichen Ouverturen entweder blos aus den Hauptmotiven dieſer zuſammengeſetzt wurde oder gleichſam einen Elenchus von dieſer Cantate als dem Hauptwerke bildet, ſondern die — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — in dieſer dargeſtellten Ideen ſchon im Voraus vollſtändig, nur mit andern Mitteln, daſſelbe Bild, in allen ſeinen Detail's, nur mit andern Farben, und ſo treu zwar giebt, daß wir in dem zweiten Gemälde ſo zu ſagen auf ein Haar hin die Charaktere und Hauptfiguren des erſteren wieder erkennen, indem das eigentlich charakteriſch Auszeichnende an ihnen ſich hier in denſelben Zügen, ob nun mit Farbe oder Kreide gezeichnet, wiederholt. — Eine ſolche Symphonie-Form aber war, ſo weit ich die Geſchichte kenne, noch nicht da. Beethovens neunte Sinfonie kann, was meiner Ausführung gar nicht mehr bedarf, ſchlechterdings nicht dahin gerechnet werden. Auch Dittersdorfs und Conſorten Sinfonien **en programme** tragen nicht entfernt einen Moment

des Vorgangs in ſich, denn ſollte hier auch das Objekt der inſtrumentalen Darſtellung gewiſſermaßen an eine durch das Wort näher bezeichnete Idee gebunden werden, ſo fehlte — was der erſte flüchtige Blick in das innere Weſen vorliegender Compoſition darthut — ihnen dennoch diejenige Einheit zwiſchen Wort und Ton, zwiſchen Willen und That, welche hier, ſelbſt abgeſehen von der äußeren formellen Zuthat des Geſanges, ein ſo weſentliches auszeichnendes Merkmal der ganzen Kunſtform abgiebt. Ich will verſuchen, das Object, das Mendelsſohn dieſem ſeinem Tongebilde vorgeſetzt zu haben ſcheint, in einem paar Worten auszudrücken. Es dürfte der allgemein dogmatiſche Gedanke ſeyn: „Gott iſt allmächtig, und Alles, was um uns iſt, was geſchieht, iſt ſeiner Ehre und ſeiner Güte voll, wofür wir in frommer Ergebenheit ihm danken und ihn loben müſſen". Dies iſt die Idee, die mir unverkennbar herauszutönen ſcheint aus dem Theile der Sinfonie, und die ſich wiederholt dann auch ausſpricht in dem Theile der ſogenannten Cantate. Und wo nun finden wir in unſrer geſammten Sinfonien-Compoſition, von ihrem erſten Schöpfer Haydn an, ja ich möchte ſagen, ſo lange wir einen

ſelbſtſtändigen freien Inſtrumental-Orcheſter-Satz beſitzen, ein ſolch' Doppelgebilde ein und derſelben Idee wieder? — Soll in dieſer Beziehung nur von der Möglichkeit der Schöpfung die Rede ſeyn, ſo ſcheint mir ſolche allein in Spohrs Sinfonie „die Weihe der Töne" obzuwalten, wo demnach der vorangeſchickte recitirende Commentar nur zu einer poetiſchen Ausführung des in der Sinfonie ſelbſt Gegebenen hätte umgeſchaffen und dann dieſer ebenfalls als Cantate oder Hymnus hätte angehängt zu werden brauchen. Indeſſen blieb auch hier, was möglich war, noch gänzlich von aller und jeder Realität entfernt, und ſo müſſen wir auch von da aus immer wieder zu der Behauptung zurückkehren, daß Mendelsſohn hier eine völlig neue Kunſtform ins Leben gerufen hat.

Damit — wie ich glaube — eine genügende und — ſo weit meine Kräfte zulaſſen — auch hinlänglich deutliche Erklärung über Weſen und Form der Compoſition gegeben, frägt ſich nun aber, ob überhaupt auch der Geiſt und Leib unſrer Kunſt eine ſolch' neue Geſtaltung im Bereiche ihrer ſchöpferiſchen Formation geſtattet? — Ich meines Theils meine — Ja, und nehme den Grund hiefür

unmittelbar aus dem Weſen des bildenden Stoffes, den die Muſik wie die Poeſie allein bei ihren Produktionen zu verwenden haben, wie aus dem Verhältniſſe, in welchem dieſe beiderleien Stoffe, Ton und Wort, zu einander ſtehen. — Der Ton in ſeiner ätheriſchen Luftgeſtalt trägt, an und für ſich, immer den Charakter der Unbeſtimmtheit, und künſtleriſche Gebilde, blos aus ſeinem Stoffe geſchaffen, können ſtets nur und zum höchſten klar, niemals deutlich auf uns wirken. Daher führt die Muſik ihre Darſtellungen auch einzig dem Auge der Seele vor, und müſſen die Gegenſtände, welche ſie dazu wählt, lediglich ganz allgemein, von dieſem erfaßlich ſeyn. Das in jeder Hinſicht ſchon beſtimmter bezeichnende Wort aber giebt der Wirkung auch die nöthige Deutlichkeit, ſpricht tönend nicht blos zur Seele, ſondern zum Geiſt zugleich, und warum ſoll es nun nicht auch in angegebener, gleichſam wiederholender Weiſe erläuternd und beſtimmter bezeichnend zu dem blos klaren Tone treten? warum ſollte der Kunſt nicht geſtattet ſeyn dürfen, im helleren Lichte, im vom Geiſte erfaßlicher Weiſe jetzt auf einmal auch aufzuſtellen, was vorher nur in dunkeln Zügen ſie der Ahnung, dem gläubigen Ge-

fühle und der zudem nach Aufklärung verlangenden Seele vorführte? — Hat doch darin eben die Vocalmuſik für ſich eines Theils ſchon ihren Grund; und verlangt nicht die Natur unſeres Seyns, der ganze Organismus unſrer geiſtigen und leiblichen Vermögen eine ſolche Doppelwirkung und Doppelgeſtaltung jedes Eindrucks von Außen? — Wenn nicht, warum geſellte ſich dann z. B. die taſtende Hand ſo gern und unwillkührlich zu dem Sinne des Geſichts? — Freilich iſt für vorliegend ſpeciellen Fall auch ein andrer Umſtand wohl noch zu bedenken, und ich ſelbſt deutete vorhin beſtimmt genug an, daß die Form der vollſtändigen Doppelbildung ſich ſchon aus der Wiederholung mancher äußerer charakteriſtiſcher Züge kund gebe; aber man fürchte nicht, daß ſolche Wiederholung ſelbſt einzelner melodiſcher oder harmoniſcher Motive und Momente etwa ermüde oder ermüden könne, denn nicht allein daß unſere Kunſt, um der Flüchtigkeit ihres darſtellenden Stoffes willen, dergleichen Wiederkehr geradezu zur nothwendigen Bedingung ihrer Wirkung macht, ſondern die Verſchiedenheit des Organs auch, in welcher hier dieſelbe ſich darbietet, läßt jede Möglichkeit einer derartigen Ermattung des Gefühls

bei der wiederholten Anſchauung ſogar verſchwinden. In Folge der Unbeſtimmtheit ihres bildenden Stoffes nämlich hat die reine Inſtrumentalmuſik ganz anders zu zeichnen und zu malen, als die Vocalmuſik. Verſchwimmen und verſchmelzen dort die Geſtalten und Farben in einander, und erſcheint deshalb daſelbſt Alles reicher, voller, kühner, ſo treten hier dieſelben geſchiedener, aber eben darum auch beſtimmter neben einander, und Alles in den Formen iſt einfacher, leerer und dünner zwar, aber eben deßhalb auch markiger und energiſcher. Aehnlichkeit oder Gleichheit in der Zuſammenfügung einzelner Glieder und Figuren ändern dabei Nichts, und ſo wenig als in dieſer Beziehung die Gleichheit der Zeichnung zwiſchen dem einfarbigen Kupferſtiche oder Steindrucke und dem Oelgemälde, das denſelben Gegenſtand darſtellt.

Und hieraus, aus all' Dieſem — meine ich — beantwortet ſich nun auch die zweite Frage nach der Wirkung eines ſolch' muſikaliſchen Doppelgebildes, wie hier gegeben, von ſelbſt. Was, im Tone für ſich, zuerſt klar, ahnungswürdig und glaubenskräftig vor die Seele blos trat, breitet, im Worte, mit faßlichſter Deutlichkeit und der ganzen Kraft ſeiner Größe dann

ſeinen Inhalt auch aus, und ohne der Seele das Bild dadurch zu entziehen zwar, vor dem Auge des Geiſtes; alle Vermögen unſers Innern, alles Leben unſers geiſtigen Ichs, wir ſelbſt in dem ganzen Umfange unſers Seyns werden in kühnſter, edelſter Steigerung und doch dann zugleich, in einem Momente auch von der einen Idee umfaßt: muß ſie nicht, wenn anders ihr Gebilde wahr, unſer ganzes Innere, unſer ganzes Ich auch durchdringen, und um ſo gewaltiger, tiefer, vollkommener, je größer, mächtiger, erhabener die Idee ſelbſt iſt? — O ja! ich kann mir erklären jetzt, was ein Räthſel mir ſeyn wollte, daß eine Stimme nur herrſchte in dem Urtheile über die Wirkung dieſes Werks, und man erfüllt ſehen wollte hier alle Bedingungen, welche zum nachhaltigen gemeinſamen Eindrucke einer muſikaliſchen Leiſtung zu erfüllen nothwendig. Allerdings iſt dazu unerläßlich auch, daß nicht allein vollkommene Uebereinſtimmung herrſcht zwiſchen dem Objekte der nach Seiten ihres bildenden Stoffes zweifachen Darſtellung, ſondern daß das Objekt der zweiten Darſtellung auch, ungeachtet dieſer das beſtimmter bezeichnende, materiellere Wort zugleich dient, in einer gleichen Allgemeinheit ſich bewegt, wie

das Objekt der erſten, welche nur ſolcher Allgemeinheit im Ausdrucke fähig. Jede dramatiſche Perſonificirung muß hier wegfallen, und welche Andeutung oder Annäherung in dieſer Beziehung vorkommt — immer muß ſie aufgehen in der einen allgemeinen Hauptidee; und hier — ſcheint es — iſt der Punkt, wo, von da zur Beurtheilung der Compoſition ſelbſt in ſo fern übergehend, als hiernach blos noch zu unterſuchen ſeyn dürfte, wie weit Mendelsſohn die, ſeinem nach Seiten der Form hin alſo vollkommen neuen Werke unterliegende und an ſich in jeder Beziehung zu rechtfertigende Idee auch in der Ausführung wirklich erreicht hat, — wo (ſage ich) der einzige Vorwurf eines Mißgriffs oder vielmehr einer Unwahrheit demſelben gemacht werden könnte und dürfte.

„Symphonie-Cantate" nämlich nennt er das Werk. Niemand wird beſtreiten, daß die Wahl dieſes Namens für die neu geſchaffene Form ſich ihm zunächſt darbieten mußte. Indeſſen — iſt die Cantate auch ein Gedicht lyriſcher Gattung, ja jene Form derſelben ſogar, welche vorzugsweiſe ihre Beſtimmung in der muſikaliſchen Begleitung findet, ſo unterſcheidet ſie ſich von jedem andern lyriſchen Gedichte

gleichwohl und zunächſt dadurch, daß ſie, und obwohl aus einer Grundbeſtimmung des Gemüths und Geiſtes hervorgegangen, dennoch einen gewiſſen Wechſel verſchiedener Empfindungen in ſich aufnimmt, der mehr oder weniger eine vollkommen dramatiſche Scheidung von gewiſſen wirklichen oder eingebildeten Perſönlichkeiten nothwendig macht, und ſolches Element müßte, in Betracht der nothwendigen Allgemeinheit der auch im Worte ausgeſprochenen Vorſtellungen und Gefühle, jener und jedweder Rechtfertigung der Form wieder durchaus hinderlich ſeyn, da dieſe — wie angezeigt — vor allen Dingen auf eine vollkommene Uebereinſtimmung des Objekts in beiden hier mit einander verbundenen Darſtellungsweiſen, ſelbſt nach ſeiner äußerlichſten, wie vielmehr inneren Weſenheit hin, ſich ſtützt. Doch Mendelsſohn muß, indem er die Texteswortе zuſammenſetzte, auch gar nicht gewillet geweſen ſeyn, eine eigentliche Cantate hier zu formen, ſondern, der mit eben ſo vielem Scharfſinne als künſtleriſcher Originalität zuerſt erfaßten Idee unwandelbar getreu, ſchuf er auch hier Nichts als blos einen — wie er im Titel ſagt — Lobgeſang, einen Hymnus im weitern Sinne des Worts, eine Ode, welche den ganzen Vor-

wurf dann bis dahin wieder aufhebt, daß blos der Name zurückblieb hinter der That, das Zeichen, das dieſe ausſteckte, nicht die Wahrheit ihres Inhalts erfüllt.

Am deutlichſten wird uns dies werden, wenn wir mit letzterm ſelbſt uns auch noch etwas vertrauter machen. Ich habe vorhin mit einem Paar Worten die Vorſtellung und Idee anzudeuten geſucht, welche nach meinem Dafürhalten durch das ganze künſtleriſche Gebilde in ſeiner doppelten Weiſe unſerem Gefühle wie unſerer ſonſtigen geiſtigen Anſchauung vorgeführt werden ſoll. Betrachten wir den erſten Inſtrumentalſatz, das Allegro maestoso (B-dur C): ich meine nicht, daß eine ſonderliche Einbildungskraft dazu gehört, in dieſen kühnen und doch gemeſſenen Schritten, in dieſen ſtets natürlich geordneten und doch immer auch energiſchen Bewegungen von Harmonie und Melodie, in dieſer Entſchiedenheit der ſtockirten und punktirten Noten eine gewiſſe Gegenwart allmächtigen Wirkens bildlich verwirklicht zu finden. „Gott iſt allmächtig!" — aber ſeine Allmacht zerſtört niemals doch die innerſte Ordnung der Dinge, die ſeine Allweisheit iſt. Wunderkräftig und feſt ſchreiten die Stimmen einher, aber niemals

doch gleiten ſie aus der Bahn ihres natürlichen Kreiſes. Wahrlich! meiſterlich durchgeführt ſind die einzelnen Gedanken. Das Allegretto un poco agitato (6/8), das zuerſt in G-moll anfängt, dann bald aber in einen Majore-Satz übergeht: wie lieblich und zart anſchmiegend an Herz und Sinn bewegen ſich ſeine, ſelbſt wo ſie tiefer einzugreifen ſcheinen in die Welt der Harmonie, dennoch einen melodiſchen Wohllaut und Schwung bewährenden Töne?! „Alles was zwiſchen Himmel und Erde iſt, iſt auch Gottes Güte und Liebe voll". Selbſt wo eine neue Rückkehr in die erſte Molltonart ſtattfindet, wo ſeufzend und klagend der diſſonirende Vorhalt uns anhaucht, bleibt der ganze Satz dieſem Grundcharakter getreu. Hat uns doch Gott auch lieb ſelbſt im Augenblicke, wo mit Trübſal, Noth und Schmerz er uns heimſucht. Und für ſo viel Güte, Gnade und Wohlwollen dankt fromm, freudig und gerührt das Herz (Adagio religioso D-dur 2/4). Auch wenn, wie das Gewitter am Himmel, drohend und zerſtörend das Geſchick über uns hereinbricht, ſeufzt wohl das Herz, doch ſteht alle Hoffnung immer noch feſt auf Den, der uns geſchaffen, und lebt, in freudigem Entzücken, ſeine Macht, Ehre und ſeine Weisheit. — Alle dieſe

Gedanken, Vorſtellungen und Gefühle aber kehren in gleicher Folge wieder auch in dem zweiten Haupttheile des Werks, der ſog. Cantate, und ſo treu zwar in der Zeichnung wieder gegeben, daß alle unwandelbaren Mittel zum Ausdrucke, welche unſere Muſik ſich bietet, unter geringen Modificationen dieſelben bleiben, nur daß das erläuternde Wort und mit alle dem zwar, was mit ihm in näherer oder entfernterer Verbindung ſteht, noch dazu tritt, und welches die Wirkung dann auch eine innigere, größere, ſtärkere, überzeugende, unſer ganzes Innere erfüllendere ſeyn läßt. So fängt die ſog. Cantate an mit einem prächtigen, mannigfach nuancirten, aber dennoch einheitsvollen Chor (**B-dur C**) des Inhalts „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" ꝛc., worin ſelbſt die Figuren des erſten Satzes der Sinfonie ſich deutlich wiederholen, und dem in annähernder Weiſe mit untermiſchten Chornachſchlägen ein Sopranſolo antwortet „Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir iſt, ſeinen heiligen Namen", worauf der Chor wieder einfällt: „Lobe den Herrn" ꝛc. Hierauf ein Tenorſolo im Recitativ **G-moll**: „Saget es, die ihr erlöst ſeid durch den Herrn, die er aus der Noth errettet hat" ꝛc. mit dem rührend ergreifenden

Arioſo: „Er zählet unſere Thränen“ ꝛc., welchen Gedanken der Chor wiederholt, und der von einem Duett dann (Es-dur) und einer Art oratoriſchen Scene zu einer völligen Betrachtung über die allgemeine Güte Gottes ausgedehnt wird, bis der Chor ſelbſt ſich gleichſam auffordert zum Danke dafür und dieſen darbringt in dem Chorale (G-dur) „Nun danket alle Gott“, deſſen erſte Strophe im Capellſtyle und zweite unter figurirter Inſtrumentalbegleitung geſungen wird, worauf ein Tenor- und Sopranſolo, mit dem Danke auch das Lob verbindend, den ſchicklichſten Uebergang bildet zum Schlußchor „Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht“ ꝛc., der gleich von vorn herein, noch ehe er ſich zur Fuge begiebt, als einen der originellſten Chorſätze ſich geſtaltet, indem nämlich der Componiſt jeder der vier Stimmen einen eigenen paſſenden Text zutheilt, ſie alle imitatoriſch nach einander auftreten, alſo durchweg jede ſelbſtſtändig erſcheinen läßt, ohne irgend doch einen canoniſchen oder welchen andern ähnlichen Satz dadurch zu bewirken, bis aus dem ganzen Kampf ſich jene Fuge gleichſam wie von ſelbſt herauswindet, der zum Schluß der erſte Hauptgedanke

des ganzen Werks ſich noch einmal in gehöriger kräftiger Breite anſchließt.

Und ſo möchte denn auch ich mich der Anſicht und Ueberzeugung willig hingeben, daß in Wahrheit mit dieſem Werke Mendelsſohn eine Größe ſeines Genius offenbart hat, wie je eine ſeiner frühern Compoſitionen, und ſelbſt den „Paulus" nicht ausgenommen, auch nur in Entfernung ahnen ließ. Wie wir daſſelbe betrachten, hier iſt, was ſelten noch und in ſolchem Maaße ſich paarte, ein eben ſo großer, hehrer Geiſt, als kräftiger Leib, eben ſo viel künſtleriſcher Scharfſinn als muſikaliſch bildender Takt, ein eben ſo kühner Aufſchwung der Ideen, als lautere Wahrheit der Darſtellung, und was ich beſonders noch hervorheben möchte: — ich kann mich irren, aber es ſoll ja auch nur m e i n e Anſicht ſeyn, — mochten die muſikaliſchen Enthuſiaſten und nach anderen Welten ſchmachtenden Neuäſthetiker in den Werken Mendelsſohns bisher noch ſo viel Stoff für die ſtereotypen Bilder ihrer künſtleriſchen Poeſien finden, dem M u ſ i k e r, der n i c h t über die Form hinauszugehen vermag, b i s er auch W a h r h e i t in dieſer entdeckt, und der durch ſolche Wahrheit erſt meint zu einer tieferen noch gelangen zu können, —

dieſem blieb immer ein Etwas an denſelben noch fehlen, das aller andere Vorzug nicht zu erſetzen vermochte; indeſſen hier — glaube ich — kann, darf, und wird Muſiker und Dichter, Prieſter und Laie, Künſtler und Kunſtfreund zufrieden ſcheiden; hier ſcheint mir äſthetiſche und muſikaliſche (ächte) Wahrheit in Fülle, ſehe ich in keinen jener kleinen alten (in mehren von M's. Ouverturen) Züge, die nur zu gern jugendlicher Unerfahrenheit oder Unbändigkeit zum Haltpunkt und zur Entſchuldigung fratzenhafter Verzerrungen dienen ſollten und mußten. Mögen über die Form an ſich die Meinungen ſich noch theilen: in dieſem rein muſikaliſchen Punkte hat Mendelsſohn einen großen Sieg errungen über allen ihn wohl ſchon getroffenen Unglauben.

Den Clavierauszug, für welchen die Verlagshandlung, des ſchönen Drucks ungeachtet, nicht einen ſolch hohen Preis hätte anſetzen ſollen, insbeſondere noch anlangend, ſo ſey bemerkt, daß für den Symphonie-Theil derſelbe vierhändig arrangirt worden iſt, und erſt mit Beginn der ſog. Cantate eine zweihändige Begleitung eintritt. — Die Dedication des Werks, welches jenes herrliche, auch auf ſeinen Inhalt

tiefbezügliche Lutheriſche: „Sondern ich wöllt alle Künſte, ſonderlich die Muſika, gern ſehen im Dienſte des, der ſie geben und geſchaffen hat" — als Motto an der Stirne trägt, geruhte Se. Majeſtät der König von Sachſen allergnädigſt anzunehmen.

4.

Die heilige Leidensgeſchichte
und die ſtille Woche.

Von

Ch. C. J. Bunſen und S. Neukomm.

Es bedarf der Gründe nicht, warum der Gegenſtand vorliegenden Werks hierorts kaum eine andere, denn die Auffaſſung von ſeiner ausſchließlich muſikaliſchen Seite zuläßt; indeſſen, tritt derſelbe auf ſolcher mit einer entſchiedenen Ueberlegenheit unſrer Anſchauung entgegen, und iſt er überhaupt kein anderer, als auf deſſen Grundlage unſre Kunſt ihre ſchönſten Triumphe feiert, in der hehrſten Reinheit ihrem letzten Ziele entgegenſtrebt, und als welcher in eben ſolcher Verbindung die heiligſten Intereſſen der Menſchheit durchlebt, ſo, glaube ich, ſind auch die Gränzen unſers Buchs noch keineswegs überſchritten, wenn ich wenigſtens mit einigen Worten auch das Gefühl hier darzulegen mich bemühe, das

der Gegenſtand an und für ſich und losgetrennt von ſeinem eigentlichen muſikaliſchen Gewande auf ſo mächtige Weiſe in mir rege machte, und um ſo heller zwar erheben mußte, als ich ſelbſt vor wenigen Jahren bereits, vielleicht von gleichen Ahnungen erfüllt, ähnliche wie hier dargelegte Anſichten über das Weſen der Liturgie in der evangeliſchen Kirche, und namentlich zur Zeit der großen Woche, auszuſprechen oder anzudeuten mich unterfing*).

Es iſt wahr — wie der Verf. ſo ſchön ſich ausdrückt — „die Leidenswoche, die ſtille, große, hohe, heilige Woche iſt der Wendepunkt der Weltgeſchichte in ihrem höchſten Sinne, als der Geſchichte Gottes auf Erden; ihre Begehung iſt die Feier der höchſten perſönlichen That der Menſchheit,“ und die vielen Millionen von Chriſten, welche auf Gottes weiter Erde wohnen, heiligen darin nicht allein ihre Geſammt-Anſchauung der göttlichen Weltgeſchichte, die mit der Schöpfung anhebt, ſondern für ſich ſelbſt auch allen Anfang und alles Ende ihres Seyns für Hier und Dort. Deshalb möchte ich mich nun

*) In der Darmſtädter „Allgemeinen Kirchenzeitung.“

aber ebenfalls auch der Anſicht des Vfs. dahin anſchließen, daß in dieſer Feier der Gotesdienſt ſich jeder moraliſirenden oder dogmatiſch-doctrinellen Tendenz überheben ſollte, und die Kirche als ſolche, die Gemeinde mit allen ihren Gliedern, ſich hingeben lediglich der Erinnerung, der vergegenwärtigenden Anſchauung der Geſchichte jenes für ihre ganze Weſenheit ſo unermeßlich großen Zeitmoments; denn hier kann weniger die Lehre, weniger das blos mitgetheilte Wort, als die eigene, ſubjektive Verlebendigung der Erinnerung zu derjenigen geiſtigen Erhebung hinführen, welche den beſeligenden und auf alle Lebensmomente ſo ſelig einwirkenden Glauben wieder zur Folge hat. Leugnen wir nicht, daß eben in dieſem Punkte die katholiſche Kirche ſich noch einen namentlichen Vorzug bewahrt hat vor der lutheriſchen, und wenn der Proteſtant, beſucht er am grünen Donnerſtag oder am Charfreitag die katholiſche Kirche, ohne daß die Strenge ſeiner Anſicht alle Weichheit ſeines Glaubens und alle Empfänglichkeit ſeines Gemüths erſtickt hat, erfüllt wird gleichſam von heiligem Schauer, in welchem als unmittelbare Nachwirkung die frommſte, erhabenſte, glaubensſtärkſte Erbauung ihren kräftigſten Hebel findet, ſo iſt es nicht

etwa der Mangel an Reinheit, Klarheit und Feſtigkeit ſeiner Glaubensphiloſophie, worin er den Grund davon ſuchen dürfte, ſondern ausſchließlich die ihm dort mehr oder weniger gewordene geiſtig-verſinnlichte Anſchauung des großen göttlichen Moments ſeines Werdens. Man ſage nicht, daß der in ſeiner Religion aufrichtige, wahre Chriſt einer ſolchen Anſchauung nicht bedürfe, um zu gleich kräftiger Erhebung und Erbauung zu gelangen: wo und welche Angelegenheiten es ſind, die des Menſchen Innerſtes und Geiſtigſtes angehen, niemals darf bei deren Betrachtung und Vollendung vergeſſen werden, daß der Menſch, wie er trachtet, über alles Außenwerk ſich zu erheben, doch zunächſt nur ein ſinnliches Weſen iſt, und daß, alles kurzſichtigen Frömmelns ungeachtet, der Leib dennoch bleibt ein großes Halbtheil aller Schöpfung. Ich ſelbſt bin — wenn anders mir ſolch' Geſtändniß erlaubt ſeyn ſoll — vielleicht einer der glaubensreinſten und glaubensſtärkſten, eifrigſten Proteſtanten, und um kein Gut der Welt möchte ich, was in dieſer Beziehung m e i n iſt, hingeben gegen das Bürgerrecht einer andern, irgend welcher religiöſen Gemeinde; aber vermag ich demungeachtet manchmal nicht, und namentlich

an den Tagen der Feier der wichtigſten und hervorragendſten Momente unſrer kirchlichen Geſchichte, alſo vorzugsweiſe an den dem Dienſte Gottes beſtimmten Tagen der ſog. ſtillen Woche, mit voller Befriedigung in der religiöſen Erbauung das Haus des Herrn zu verlaſſen, fühle mich gezwungen vielmehr, durch häuslichen Gottesdienſt oder die erregte Thätigkeit der Phantaſie zu erſetzen, was dort mir etwa noch abgehen ſollte, ſo vermag ich andererſeits wieder den Grund davon nur zu finden in einem Irrthume, den, wie ich meine, unſere Kirche betreff ihres Ritus offenbar dadurch ſich zu Schulden kommen ließ, daß ſie faſt jedes auf ſinnlichem Wege der geiſtigen und gemüthlichen Erhebung zu Hülfe kommende Element aus dem Kreiſe dieſes entfernte, und den geſammten Umfang deſſelben ausſchließlich beſchränken wollte auf das aſcetiſche Wort. Ich ſage: Irrthum, und kann nicht zweifeln an der Möglichkeit und Hinlänglichkeit des Beweiſes für das Recht eines ſolchen Vorwurfs, mag derſelbe nun gefordert werden auch aus dem Buche kirchlicher Geſchichte, kirchlicher Politik oder aſcetiſcher Philoſophie; denn Luthern, dem geiſteshellen, glaubensmuthigen und alle chriſtlich-kirchlichen Intereſſen hocherhaben

beherrſchenden Gründer der ſog. proteſtantiſchen Kirchengemeinſchaft, war der Ritus dieſer, wie er jetzt in den meiſten Gegenden beſchaffen, ein ganz fremder Gedanke, und, den durchdringendſten Scharfblick in das Weſen der menſchlichen Natur und der Kunſt gethan, fiel es ihm namentlich niemals ein, der Muſik als jenem ſinnlichen Ausdrucke, welcher vorzugsweiſe, vor allen äußern Darſtellungen in ſeiner ätheriſchen Luftgeſtalt eine innige Beziehung hat zu dem menſchlichen Geiſte und Gemüthe, einen blos ſolch' geringen Antheil an dem öffentlichen Gottesdienſte zu geſtatten, als dieſelbe jetzt meiſtentheils anſprechen darf, wo aller proteſtantiſche Gottesdienſt ſich ausſchließlich beſchränkt auf den Gemeindegeſang und die Predigt des Geiſtlichen, und alſo die Geiſtlichkeit faſt ganz allein erſcheint als das Subjekt der gottesdienſtlichen Ordnung, während ſolche Subjektivität doch von der geſammten Gemeinde angeſprochen werden muß, wenn überhaupt nur von einem gemeinſchaftlichen, von einem öffentlichen Gottesdienſte ſoll die Rede ſeyn können. Ueberlaſſe ich gern der Geiſtlichkeit das Recht des Mittelpunkts dieſer Subjektivität, aber, allein von ihr dieſelbe behauptet, muß die Wirkung des Gottesdienſtes überhaupt

auch nur eine halbe bleiben, da die bloße Objektivität der Gemeinde niemals ſich zu einer Trägerin wirklich großer ſubjektiver innerſter Erregung, wie doch der Gottesdienſt in jedem Theilnehmenden erzielen will, erheben kann. Die Königl. Preußiſche Regierung ſah dies recht wohl ein, als ſie vor Jahren die Liturgie in den proteſtantiſchen Kirchen wieder einführte, und zeugte dieſe That von einem weiſen Ermeſſen der kirchlichen, religiös ascetiſchen Verhältniſſe, ſo war nur dabei die canoniſche Norm zu bedauern, an welche die Liturgie ohne Rückſicht auf den ſpeciell gottesdienſtlichen Zweck, der ebenfalls ein verſchiedener ſeyn kann, gefeſſelt wurde. Ebenſo ſagt auch der Vrf. vorliegenden Buchs in beſonderm Bezug auf die gottesdienſtliche Feier der Charwoche mit ergreifender Wahrheit (pag. VII der Vorrede): „Luther fand die Feier der Kirche ſo wie ſie ſich während des Laufes der Jahrhunderte im Abendlande allmählig gebildet hatte: einfacher, nach ihrem urſprünglichen Typus, als in der morgenländiſchen, aber doch ganz nach dem prieſterlichen Organismus und dem Verſinnbilderungsſtreben der Kirche des Mittelalters ausgebildet. Das Breviarium der Ordnung der kirchlichen Andachten, außerhalb

der Abendmahlsfeier oder des Hauptgottesdien-ſtes, hatte ſich in dieſer Woche mit dem Miſſale in Ein großes Ganze verbunden! Die Gemeinden nahmen an jenen Andachten mehr Theil durch ihre Gegenwart als gewöhnlich, und erſchienen dadurch gewiſſermaßen als Mitträger der Idee, ſtatt daß ſonſt die Geiſtlichkeit allein ſich als Subjekt jener Ordnung darſtellte. Um den Kern der Leidensgeſchichte hatte ſich ein, ſeit dem dreizehnten Jahrhundert weſentlich feſtſtehendes, Gewebe von Andachten gebildet: ein organiſches Ganze, aber nur ein zu rechtfertigendes, wenn man als ſeine Träger die ſtrenge Ordensgeiſtlichkeit, und als Abtheilungsgrund und Zeitmaaß die ſtrenge Einhaltung der kanoniſchen Stunden bei Tag und bei Nacht annimmt. Hieraus iſt jene Ordnung, nach einem ſehr einfachen Typus, dergeſtalt hervorgewachſen, daß ſie, ſchon für die übrige Geiſtlichkeit eine Ueberladung, für das chriſtliche Volk ungenießbar heißen muß. Luthers einfacher, aber tief poetiſcher und künſtleriſcher Sinn wollte nun nicht mit dieſem Gewebe, welches naturgemäß, weil ohne lebendigen Träger, dem Tode anheim fiel, den lebensvollen und bildungskräftigen evangeliſchen Kern wegwerfen. Vielmehr hielt er den großen

weltgeſchichtlichen Gedanken der Kirche, die Betrachtung des Leidens und Sterbens vor dem Kreuze Chriſti feſt, und ſtellte hinſichtlich der Mittel des Ausdrucks auch hier thatſächlich den einzig richtigen Grundſatz der Kirche des Evangeliums auf: daß nämlich alles Evangeliſche in der chriſtlichen Vorzeit ihr Eigenthum, ihr freies Erbtheil iſt, und es thatſächlich wird, ſobald er ſich ihrem Bewußtſeyn als ſolches kund giebt. Grund und Kern nun jener kirchlichen Ordnung war ihm die Vorleſung der Leidensgeſchichte nach den vier Evangelien. Er fand ſie vor, ſo daß am Palmſonntage, am Mittwoch, Donnerſtag und Freitag die ganze Leidensgeſchichte, jedesmal nach einem der vier Evangeliſten verleſen wurde. Leider! geſchah dies mit Auslaſſung derjenigen Johanneiſchen Mittheilungen, welche über die gewöhnliche Ueberlieferung des äußerlich Thatſächlichen hinausgehen: ganz gegen den Geiſt der älteſten Kirche, welche am Charfreitage, bezeichnend, nur Johannes leſen wollte. Wie anderwärts, ſo nahm Luther auch hier, ſeinem Berufe und dem Berufe ſeiner Zeit gemäß, das Gegebene, ſo fern es evangeliſch war, auf, wie er es fand. In dem überlieferten Vortrage der Leidensgeſchichte fand er die Sitte, daß nicht, wie es bei

Vorleſung evangeliſcher Abſchnitte gewöhnlich war, das Ganze nach Einem Geſangſchema vorgetragen wurde. Vielmehr wurde die Erzählung (der Evangeliſt) in einer Form vorgetragen; Chriſti Worte in einer andern; die aller übrigen Perſonen in einer dritten. Dieſe dramatiſirende Form hatte ſich auch dahin ausgebildet, daß die evangeliſche Erzählung der mittlern Stimme gegeben wurde, der gehaltene Vortrag der feierlichen Reden des Heilandes der tiefern, und der raſchern der übrigen der höhern Stimme, alſo das Ganze abwechſelnd von drei Perſonen vorgetragen wurde. Luthern erſchien jene dramatiſche Form des Vorleſens — ganz fälſchlich von Neuern eine unnatürliche oder eine Aufführung genannt — keineswegs mit der keuſchen Einfachheit und dem ſtillen Ernſte der evangeliſchen Kirchenandacht ſtreitend: er behielt ſie vielmehr ausdrücklich bei, mit derſelben muſikaliſchen Behandlung, die er vorfand. Und iſt eine ſolche, wo die Mittel der Darſtellung naturgemäß aus der Gemeinde hervorgehen, nicht vielmehr, bei einem künſtleriſch erweckten Volke, die natürlichſte für den andachtvollen Vortrag des großen, göttlichen Schauſpieles der Weltgeſchichte, in dem Augenblick, wo die chriſtliche Gemeinde, nach Luthers

tiefem Ausdrucke, das Leiden und Sterben des Heilandes begehen will? So ward die Paſſion in Lutheriſchen Kirchen noch hier und da (z. B. wenn wir nicht irren, in Wittenberg) am Ende des 18ten Jahrhunderts geſungen. Andere liturgiſche Stücke der alten Kirche, z. B. das Abſingen der Litanei — der Geſang des Textes eines Theiles der Klagelieder Jeremias, der ſogenannten Lamentation — kommen noch in den Ordnungen der deutſchen proteſtantiſchen Kirchen des ſiebenzehnten Jahrhunderts als gebräuchlich hier und da vor."

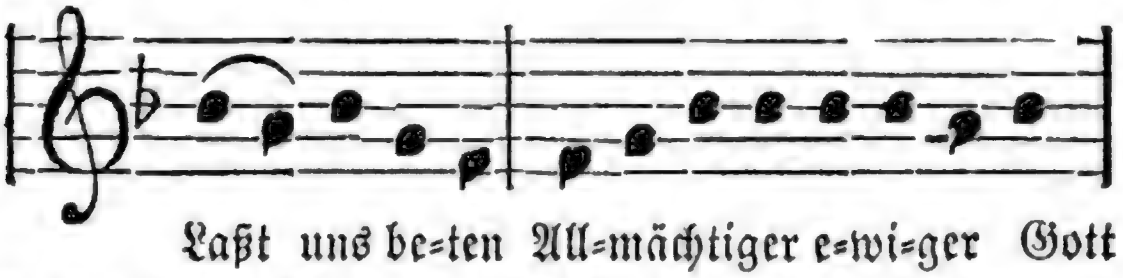
Und wirklich geht auch meine Ueberzeugung unwandelbar dahin, daß unſer proteſtantiſche Gottesdienſt ein weit wirkſamerer, erhebenderer, erbauenderer ſeyn würde, wenn die Geiſtlichkeit nur einigermaßen ein Opfer an ihrem gewohnten Rechte der alleinigen Subjektivität deſſelben zu bringen im Stande wäre und mehr als leitender Centralpunkt der geſammten ſubjektiven Gemeinde=Theilnahme an derſelben erſchiene, was nun aber, in Erwägung der Kräfte und Bedeutung der muſikaliſchen Kunſt, lediglich nur geſchehen könnte durch Geſtaltung und Einführung einer Art proteſtantiſcher Meſſe, wie eben Luther ſie wollte, dem Muſik war,

was auch nach des Vfs. aufrichtigem, ſchönem Wunſche ſie allein ſeyn ſollte. Ich will zugeben, daß für das ganze Kirchenjahr eine ſolche Einführung vielen, ja manchen unüberſteiglichen Hinderniſſen begegnen dürfte, aber für die Hauptfeſte der chriſtlichen Kirche, und namentlich für die Feier jenes größten aller chriſtlichen Kirchen-Momente, für die Feier der ſtillen Woche iſt ſie möglich, und war es eben dieſer Punkt auch, warum ich dem Charfreitags-Oratorium von Fr. Schneider („Gethſemane und Golgatha") vorhin ſo ſehr das Wort redete und ſtets fort das Wort reden möchte, weil in dieſem Oratorium eben zuerſt die Idee jener ſubjektiven Geſammt-Theilnahme der Gemeinde und Geiſtlichkeit an der Feier genannten großen Tags verwirklicht und ſomit gleichſam der Weg zu der Form einer proteſtantiſchen Meſſe in der That gezeigt erſcheint. Der Verfaſſer vorliegender Schrift geht dann noch weiter darin und bringt den Entwurf einer ſolchen Feier für die ganze Charwoche, und zwar dergeſtalt, daß an jedem der 8 Tage dieſer Woche (vom Palm- bis zum Oſterſonntag) in formell gleicher Weiſe Gemeinde und Geiſtlichkeit zum gemeinſchaftlichen Gottesdienſte ſich verſammeln, und objektiv dann

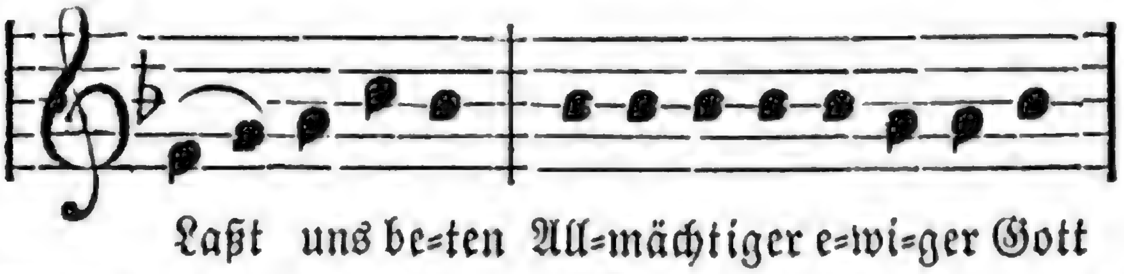
für jeden derſelben den zeitig entſprechenden Moment der Leidensgeſchichte Jeſu unſers Heilandes ſolchem zum Grunde legen. Es würde die Gränzen dieſer Blätter zu weit ausdehnen heißen, wollte ich den von Hrn. von Bunſen dazu und für die Art und Weiſe der Verwirklichung jener Idee in ſo umfaſſender Weiſe mitgetheilten Grundriß auch nur auszugs- oder andeutungsweiſe hier mittheilen, ſondern habe ich mich in der Beziehung wohl hinlänglich mit dem Bisherigen, worin ich ausſchließlich die Gründe meiner vollen Zuſtimmung zu dieſer Art von Charwochs- und überhaupt proteſtantiſcher Gottesdienſt-Feier auszuſprechen ſtrebte, zu begnügen, betreff alles Ferneren auf das Buch (erſte Abtheilung) ſelbſt verweiſend, in welchem der Verf. zugleich, und nicht weniger zwar in ſchöner, geiſtreicher, anziehender Sprache, als mit der umfaſſendſten Kenntniß unſerer kirchlichen Geſchichte und mit dem hinreißendſten religiös-philoſophiſchen Takte, alle mit den meinigen ziemlich gleichen Gründe für Idee und Form ſeines Vorſchlags niedergelegt hat. Gehe ich daher nunmehr zur zweiten Abtheilung des Werks über, worin Ritter Sigmund Neukomm die Compoſition zu denjenigen Theilen

jener, aus ſolchem Principe allgemeinerer Subjektivität in der Theilnahme an der Feier der ſtillen Woche hervorgegangenen, neuen Gottesdienſtform liefert, die principgemäß dem muſikaliſchen Vortrage anheim fallen würden. Es ſind dies theils Altargeſänge der Geiſtlichen in Form der alten Collekten oder Intonationen, theils wirkliche Antiphonen und Wechſelgeſänge für Geiſtlichkeit und einen beſtimmten Chor, theils auch Gemeindegeſänge und Choräle. Nicht ſämmtliche Compoſitionen ſind Eigenthum Neukomms, ſondern derſelbe benutzte dabei auch manche ältere kirchliche Meiſterſtücke, ſie nur in ſo weit verändernd oder umgeſtaltend, als dies der neue deutſche Text, gegenüber von dem alten lateiniſchen Originaltext, nöthig machte. Dieſe entlehnten Stücke ſind durchaus mit dem Namen ihrer Verfaſſer überſchrieben; welches keinen ſolchen Namen trägt, iſt von Neukomm ſelbſt und neu zu dem von Bunſen vorgeſchriebenen Text componirt worden. Hieher gehören auch die Altargeſänge der Geiſtlichen. Der Componiſt bemerkt ſelbſt, daß dieſe Geſänge nichts Anderes als eine dem Wortſinne und Wort- und Redeaccente vollkommen angemeſſene muſikaliſche Deklamation ſeyn ſollen,

bei welcher die Note nur als melodiſch leitender Wink angeſehen werden darf. Auf dieſen unbedingt richtigen Grundſatz mich ſtützend, möchte ich nun aber mehrere ſeiner Schemata als leider nicht ſehr gelungen bezeichnen, und namentlich ſcheinen mir dieſelben da gegen ſeinen eigenen Willen verfehlt zu ſeyn, wo die Anführungsrede oder das Anführungszeichen mit vollkommnem Schluß auf die Tonica fällt. Die Collekte nach dem Schema Nr. 2 lautet z. B. nach Neukomm:



Ich überlaſſe dem Gefühle meiner Leſer, ob dieſelbe nicht in folgender ungefähren Form der Wahrheit des Ausdrucks näher kommen würde:



Ton der Anführung und Ton des Anrufs wollen nach meinem Dafürhalten wenigſtens den Fall in die Tonica wie das Heraufſteigen aus ſolcher wieder ſchlechterdings nicht zulaſſen. Dergleichen deklamatoriſche Verſtöße kommen

aber mehrere vor, und halte ich mich überzeugt, daß Hr. Ritter Neukomm ſie alle ſelbſt gefühlt und nicht begangen haben würde, hätte er ſich von einem guten Redner die Worte vorher ſprechen laſſen. Ein ſolch' rein deklamatoriſcher Geſang oder beſſer: muſikaliſches, ſingartiges Leſen, Intoniren, iſt etwas Anderes noch als Recitativ, oder gar die Erfindung einer wirklichen Melodie. Uebrigens iſt mit der großen Idee, welche Hr. von Bunſen hier von der gottesdienſtlichen Feier der Charwoche der öffentlichen Würdigung vorlegt, dieſe muſikaliſche Zugabe auch noch keineswegs als Canon, ſondern nur als vermeintliche Andeutung für die Ausführung jener Idee muſikaliſcher Seits anzuſehen.

So wie der Text der katholiſchen Meſſe und des katholiſchen Gottesdienſtes muſikaliſchen Antheils tauſend und abermals tauſend verſchiedene Compoſitionen erfahren ohne daß, die Paar in der Sixtiniſchen Kapelle ausgenommen, auch nur Eine canoniſches Anſehen gewonnen hätte, würde es auch hier in der lutheriſchen Halbſchweſter der Fall ſeyn. Für Alles, was ihre Geſtaltung und Verwirklichung betrifft, hat, über den wiſſenſchaftlichen und natürlichen Be-

weis ihrer Schönheit und daher Nothwendigkeit hinaus, hier nur ein maaßgebendes Schema zugleich noch mitgetheilt werden ſollen, und iſt die Zeichnung ihrem Erfinder ſo überaus trefflich gelungen, ſo wird auch die muſikaliſche Nachbildung noch Glück und Vollendung in Auswahl und Vermiſchung ihres Farbenſchmucks erfahren, was ich mit eben ſo vieler und großer Zuverſicht hoffe, als ich von Erſterem dahin überzeugt bin, daß ich wirklich keine ſchönere, würdigere, erhebendere und daher für die geſammte chriſtliche Gemeinde heilſamere Begehung der Feier der Charwoche, als hier vorgeſchlagen, zu denken vermag: eine Ueberzeugung, die um ſo feſter und entſchiedener ſich erweist, als — wie geſagt — ſie nicht etwa erſt von geſtern, von Lektüre des damit angezeigten, der Beachtung jedes gegen ſeine heiligſten Intereſſen nicht gleichgültigen Chriſten würdigen Buchs her ſich datirt, ſondern ſeit Jahren ſchon in mir lebt und mit jedem Begegnen verwandter Ideen und Gedanken nur um deſto lebhafter und ſtärkerer auch wieder hervortritt. Möchte das Buch Denen, welche zu ordnen haben, was die Kirche betrifft, wenigſtens Stoff zu nachhaltiger Prüfung geben!! —

5.

Johann Huß.

Oratorium von Zeune,

Muſik von

Dr. C. Löwe.

Der poetiſche Gegenſtand dieſes Oratoriums iſt die Verurtheilung Huß's von dem Concilium zu Coſtnitz und ſeine Verbrennung dort; doch nicht etwa, daß er ſich auf den Prozeß ſelbſt beſchränkt, und das Hiſtoriſche, was zur Erläuterung dieſes nothwendig, blos als dramatiſche Conjunktion gleichſam in ſich entwickelt; ſondern der Dichter ſcheint den dramatiſchen Effekt weiter vertheilen und nach einer andern Seite hauptſächlich verlegen zu müſſen gemeint zu haben. Ob er recht damit that, und ob er glücklich dabei verfuhr, will ich nicht entſcheiden. Er beginnt ſeine Handlung mit Huß's Abſchiede von Prag. Junge Schüler und Studenten ſingen fröhliche Lieder, worin ſie ſich glücklich prei-

ſen, durch gute Lehrer in den Kreis der Wiſſenſchaften eingeführt zu werden. Da aber tritt Hieronymus unter ſie, die Botſchaft bringend, daß Huß vor das Concilium zu Coſtnitz geladen worden und daß es ſomit nicht Zeit mehr zu ſolch' frohen Liedern ſey. Zugleich erſcheint Huß, die Ausſage ſeines Freundes Hieronymus bezeugend. Das ſchmerzt die jungen Leute und Unheil ahnend, da es wahrſcheinlich die „Deutſchen" ſeyen, welche aus Rache für ihre Vertreibung aus Prag dieſe Vorladung veranlaßt hätten, flehen ſie zu Huß, derſelben nicht zu folgen und im ſichern Port zu bleiben. Die Deutſchen indeſſen kennt Huß beſſer, ſie ſind ihm ein „gutes braves Volk", das „keine Rache kennt und keine Tücke", und die beſorgten Schüler der richtigeren Urſachen wegen belehrend beharrt er auf ſeinem Vorſatze, zu gehen, obſchon auch Hieronymus ihn noch einmal warnt, da er doch wirklich auch die „Kleriſei ob ihrer Ueppigkeit und Tyrannei, ob ſchnöden Ablaßkrames ꝛc. etwas zu ſtark angeklagt, und Rom wohl den Brand, doch nicht das Licht liebe". Gleichviel! er hofft in Gott auf ſeine gute Sache, und wenn Alles bangt um ihm, findet er Troſt und ermuthigende Kraft in dem (böhmiſchen) Choral

„Was mein Gott will, g'ſcheh allzeit", in welchen ſein Herz ſich ergießt und in den dann auch die ganze Verſammlung einſtimmt. Vor ſeiner Abreiſe hat hiernach Huß noch eine Audienz bei dem König Wenzel von Böhmen, bei welcher auch die Königen Sophie zugegen iſt. Der König eröffnet ihm, daß er angeklagt ſei, die Lehren Wiklefs öffentlich gelehrt zu haben; die Königin möchte ihn gern ſchuldlos wiſſen, um der Heiligkeit ihres Glaubens willen. Huß vertheidigt Wiklef um der Wahrheit willen, die in der Liebe beſtehe; und der König nimmt ſich, damit das Terzett wirklich die heiligſte Trias repräſentirt, der Hoffnung an. Hiermit ſchließt der erſte Theil, und mit Beginn des zweiten ſchon treffen wir Huß weit vorangeſchritten auf ſeiner Reiſe an der deutſchen Gränze, im böhmer Walde, wo eine Zigeunerhorde lagert, die ihr unheimliches, charakteriſtiſches Wanderlied ſingt, und bei welcher Huß mit ſeinen Begleitern eintrifft, nachdem man ihn mit dieſen ſchon in der Ferne den Choral „Gott iſt mein Troſt und meine Zuverſicht" hat ſingen hören. Die Zigeuner heißen im Chor die Wanderer willkommen, und als ſich einer von ihnen (Chlum) nach der

Straße zum Donauſtrom erkundigt und dadurch die Richtung der Reiſe verrathen hat, wird natürlich auch von dem zigeuneriſchen Handwerk der Wahrſagerei Gebrauch gemacht. Eine Zigeunerin tritt vor und weiſagt (Alt-Arie) ihnen Allen nichts Gutes, da eine lange Kette von Trauerweiden den Weg begränze, den ſie genommen, und wenn auch die Gans aus dem Süden wiederkehre, ohne ſich die Flügel verſengt zu haben, ſo — — ſo — — — . Die Deutung und das Gleichniß, — Beide klingen etwas wunderbar, doch machen ſie auf den glaubensſtarken Huß keinen weitern Eindruck, wenn ſeinen Gefährten auch unheimlich dabei zu Muthe werden will. Iſt er doch auch bewaffnet, wie St. Paulus will, umgürtet mit dem Panzerhemd des Rechts, und hat er doch auch von dem Kaiſer Sigismund einen freien Geleitsbrief in der Taſche. Freies Geleit! Kaiſer Sigemund! — Grade der Name iſt es, welcher den beredten Sehern (in Chorus) ſo viel Bedenken macht, da er ſo leicht und gut ſich reimt auf „Lügemund“, und Huß ſammt den Seinigen hat genug zu thun, ſich von dem „frechen“ Volk los zu machen, nimmt Abſchied von den Seinigen, die er zurückſchickt nach Prag,

da er nun die vaterländiſche Erde verläßt, um auf deutſchen Boden den Pilgerfuß zu ſetzen, und die Zigeuner ſtimmen abermals ihr erſtes Wanderlied an. Nur Chlum iſt bei Huß geblieben, und bis zur folgenden Nummer ſind ſie bei mehreren Hirten angekommen, die auf dem Felde ihre Heerden hüten. Huß dürſtet, und er bittet einen der Hirten um einen Trunk. Bereitwillig reicht derſelbe ihm ſolchen und er, obſchon Clum ihn warnt, da, der Zigeuner Wort vielleicht ſchon erfüllend, der deutſche Mann, der zumal Johann Huſſen von Prag erkennt und einer der von Prag vertriebenen Deutſchen iſt, Gift darunter gethan haben könnte, trinkt ihn im Vertrauen auf deutſche Redlichkeit, die ſich auch ſofort bewährt, begleitet von den Segenswünſchen der Hirten, die Huß's „ſchweren Gang" wohl ahnen und, die zweite Abtheilung des Werks ſchließend, unter frommem Geſang nun ihre Heerden zur Ruhe treiben. Der dritte Theil verſetzt uns ſofort in das Schloß zu Coſtnitz, wo zunächſt die Kaiſerin Barbara mit ihrem Gemahl Sigismund eine Unterredung pflegt, in der ſie dieſen zu bewegen ſucht, Huß, wenn er nicht widerrufe, vor der Prieſter Wuth zu ſchützen, da ſie einen

ſchrecklichen Traum gehabt, jenem von Pilatus Weibe gleich, und ihr das klare Auge und die feſte beſcheidene Haltung Huſſens nichts Schuldvolles verrathen wollen. Vergeblich indeſſen iſt all' ihr Zureden, ſelbſt ihr Erinnern an das Kaiſerliche Wort eines freien Geleits fruchtet Nichts, da — „die Kirche lehrt, daß man dem Ketzer nicht braucht Wort zu halten“ und da — „der Kirche Lehren dem Kaiſer nicht können zur Schande angerechnet werden“. Der Clerus eröffnet hiernach (in folgender Nummer) ſeine Sitzung, in der Huß gerichtet werden ſoll, mit einer **Missa canonica: Kyrie eleison! Christe eleison!** — und der Biſchof von Lübeck beginnt das Verhör; Huß will die 39 Klagepunkte einzeln widerlegen; der Cardinal von Florenz aber meint, das ſey zu langweilig, und die geſammte ehrwürdige Verſammlung auch ſtimmt ihm darin bei, da es zudem nur geſchehen werde, um Aufſchub zu erlangen; Huß appellirt an die öffentliche Meinung, welche kein Gericht ohne Vertheidigung billigen können werde; was öffentliche Meinung! „Schweige ſtill! ſtill! ſtill!“ ſchreien die Geiſtlichen unaufhörlich, ſo oft er reden will, und kann ein Mann wie Huß nur aus der Hölle ſtammen, ſo — der Spruch ge-

ſchieht — mag er auch wieder hinabfahren dahin, in des Feuers Grab. Ergebung in Gottes Willen bleibt allein ſein Troſt; er betet: „Nur Eins, mein Gott, will bitten ich, Du wirſt mir's nicht verſagen" (Wiederholung jenes oben ſchon erwähnten böhmiſchen Chorals in zweiter Strophe) ꝛc; ein frommer Chor des Volks begleitet den „edlen Dulder" zum Scheiterhaufen, und meint die „Sancta Simplicitas" eines Bauern auch, „Gott zu Ehren des Ketzers Holzſtoß müſſen zu mehren", und ſchreit der Chor der Geiſtlichen abermals auch ſein „zum Feuer den Ketzer", ſo umgeben die Flammengeiſter doch, der Zukunft Inhalt im Drohwort enthüllend, mit erſchütterndem Chor den Geiſt der Menge, und glaubensmuthig, glaubensſtark, unverwandt in Herz und Geiſt ſtirbt Huß „non confundar in aeternum".

Eine reiche ſceniſche Bilderreihe mußte durch dieſe und eine ſolche Auffaſſung und Durchführung des Stoffs entſtehen, aber ein eigentlicher dramatiſcher Effekt — meine ich — konnte niemals auf ſolche Weiſe erzielt werden, indem derſelbe nämlich ebendahin gelegt wurde und gelegt werden mußte, was dem Oratorium zur Unterſcheidung von dem eigentlichen Drama ab-

geht, nämlich in den Moment der ſceniſchen Anſchauung. Ich weiß wohl, daß die neuere Oratorien=Dichtung und Oratorien=Compoſition entſchieden und gleichſam zu einer eigenthümlichen Charakteriſtik dieſen Weg, zugleich der Scene einen Antheil an ihrer Wirkung zu geſtatten, einſchlägt und einzuſchlagen trachtet, allein ſicher ohne Erfolg, oder muß ſie auch ſofort aus Kirche und Concertſaal hinüberwallen in das Theater, auf die Bühne, wo das Oratorium indeſſen aufhört, Oratorium zu ſeyn. Eine nothwendige Bedingung für jedes muſikaliſche Kunſtwerk oder wenigſtens die Wirkung deſſelben ſcheint mir zu ſeyn, daß daſſelbe auch ohne Programm in der Hand verſtanden wird. Woran aber ſoll ſich hier das Verſtändniß noch halten, wenn der eigentliche Held des ganzen Drama's bald in dieſer, bald in jener Situation und bald in dieſen bald in jenen Begegnungen ſich befindet oder erſcheint, ohne daß auch nur ein Wort vorhanden, was Situation und Begegnung vorbereitend aufklärt? — Im Theater iſt das die Handlung und die Scenerie; im Oratorium aber muß es der Zuſammenhang der Geſchichte ſeyn, der das Ganze umfaßt und der wie ein rother Liebesfaden ſich durch das

Ganze hinzieht. Im erſten Theile ſehen wir Huß in Mitten ſeiner Schüler, und die Dichtung giebt auch Erläuterung genug darüber; wie er indeſſen vor den König Wenzel kommt, bleibt uns ſchon dort ein Räthſel, und hören wir den zweiten Theil mit einem Zigeunerchor anfangen, welchem ſogar ein Choral noch entfernter Reiſender folgt, hierauf Hirtenchöre, und im dritten Theile ein Duett zwiſchen dem Kaiſerpaare, ſo fragen wir mit Recht, iſt uns kein Programm zur Hand, ein Was? — Wie? — Wo? — Wäre wenigſtens ein Recitativ zwiſchen den einzelnen Scenen vorhanden, das den Zuſammenhang geſchichtlich aufhellte, ſo wäre der Illuſion, zu welcher nach meinem Dafürhalten übrigens im Oratorienſtyle niemals viel Vertrauen gehegt werden darf, doch einiger Anhaltspunkt geboten; aber eben der Mangel des großen Recitativs auch iſt es, meine ich, der den nächſten und bedeutendſten Ausſatz an dem Werke geſtattet. Der alten und ſicherlich wohl begründeten Regel, nur bekannte hiſtoriſche Stoffe zum Oratorium zu wählen, iſt vollkommen Genüge geleiſtet; aber geſchah dies, ſo ward damit auch zugegeben, daß ein Oratorium nichts enthalten darf, was das Verſtändniß erſchwert und die

leichte Auffaſſung des Zuſammenhangs der einzelnen dramatiſchen Akte hemmt, und dennoch — um nur ein Beiſpiel unter vielen hervorzuheben — hören wir auf einmal, nachdem kaum der Zigeunergeſang verklungen, Huß anheben (Nr. 14): „Ihr guten Hirten, wollt ihr einen Müden mit einem Trunke friſcher Milch wohl laben?“ — Was gehört dazu, daß wir uns orientiren im Augenblicke, wo wir ſind, und woher dieſer milde Ton des Huß, der ſo eben noch erzürnt war über die Frechheit, womit die Zigeuner des Kaiſers Wort verhöhnten? — Jedenfalls mehr, als die Anſchauung des Werks als muſikaliſcher Kunſtleiſtung geſtattet. Wäre ein Vorhang gefallen vorher und ein andrer aufgezogen, uns den Anblick einer Hirtenſchaar zu geſtatten, bei welcher Huß pilgernd eintrifft, ſo würde aller Zuſammenhang ſofort klar ſeyn; aber da das nicht iſt und nicht ſeyn darf, mußte ein recitativiſcher Zwiſchenſatz erzählen, daß Huß in der oder der Stimmung die Zigeuner verließ, weiter ging ꝛc. ꝛc. Der alte Erzähler im Oratorium: mit Recht iſt er veraltet und ſeine Perſon verſchwunden, aber ſeine Bedeutung wird und darf nie verſchwinden, ſo lange das Oratorium als eine eigenthümlich dramatiſche Kunſtform gilt

und nicht aufgeht ganz und gar in einer geiſtlichen Oper.

Außer dieſem Mangel eines innigeren und dennoch jeder wirklich ſceniſchen Ausſtattung unbedürftigen dramatiſchen Zuſammenhangs, der — wie geſagt — formell wieder zu dem Mangel des der Oratorienform unveräußerlichen großen Recitativs nothwendig führen mußte, glaube ich ferner und wie ebenfalls vorhin ſchon angedeutet, denjenigen dramatiſchen Effekt in dem Ganzen vermiſſen zu müſſen, der im Oratorium durch eine energiſche Markirung der Situationen und eine Steigerung derſelben von Nummer zu Nummer erreicht wird, und der nun eben ſowohl das rein ſeeliſche als das geiſtig heroiſche Leben zu ſeiner Grundlage wählen kann. Die Bilder, welche uns das Werk vorführt, tragen faſt durchgängig einen idylliſchen Charakter, erſt im letzten Theile werden die Farben charakteriſtiſch und mit dramatiſch ſchärferem, dickerem Pinſel aufgetragen, aber dann auch ſo kurz, in blos ſolch' einzelnen Punkten abgebrochen, daß das Auge, kaum aufſchauend, den Anblick, deſſen es ſich freute, ſchon wieder verliert. Aus dieſem Mangel ergreifender charakteriſtiſcher Färbung erkläre ich mir

zugleich den Mangel eines eigentlich großen, erhebenden Chors, welchen letztern ich nirgends finde und welcher unausbleiblich entſtanden ſein würde, hätte nur einmal der Dichter gewollt, Huß mehr als einen himmelanſtrebenden, beharrlichen, unerſchütterlichen Glaubenshelden darzuſtellen. Ein begeiſterndes Wort aus ſeinem Munde z. B. gleich im erſten Theile zu den Studenten: zu welch' mächtigem Wiederhalle in ergreifendem Chor hätte es dieſe reizen können. Aehnlich ſo bei den Zigeunern und Hirten, wo die Poeſie auch zu Verſuchen einer Glaubensbekehrung hätte ihre Zuflucht nehmen dürfen. Wie die Sache iſt aber, erſcheint Huß, obſchon der leitende Mittelpunkt des ganzen Bildes, überall und durchaus unthätig, erſcheint nicht einmal als der, welcher er wirklich war, ein Kämpfer, ein Geiſterſtürmer, ſondern ſtets in paſſiver Haltung. Das mußte von vorn herein ermatten und eine Lauigkeit gewiſſermaßen über die ganze Dichtung ausgießen, an der ſich zu erwärmen ein eitles Abmühen wäre.

Der Componiſt ſcheint dies auch wohl gefühlt zu haben, indem man hie und da Zeichen in ſeinem Satze wahrnimmt, welche darauf hindeuten, daß er zu erſetzen und nachzuholen ge-

ſonnen war, was die Dichtung in dieſer Beziehung verſäumt hatte, und daß er demnach Manches größer und breiter und charakteriſtiſch bedeutſamer anlegen wollte, als er nachgehends es gleichwohl auszuführen ſich gezwungen ſah, weil er ſonſt einen großen Leib gleichſam mit kleiner Seele geſchaffen haben würde. Namentlich rechne ich dahin den zweiten Chor der Schüler und Studenten: „Huß zieh nicht fort". Der Moment iſt ein großer, und dennoch die in der Dichtung ſelbſt gegebene Veranlaſſung eine ſo kleine! Jener Größe zu genügen hätte der Componiſt gern hier ſofort einen großen breiten Chor mit fugirtem Satze geſchaffen; aber dieſe band ihm die Hände und er mußte ſich mit Imitationen auf einer gegebenen Grundlage des Baſſes begnügen, die nicht Mark noch kräftiges jugendliches Leben, weder eine Einheit in der Empfindung noch das athmen, was die Fugenform macht, ein beeiltes und übereilendes Drängen in dem Ausdrucke jener Empfindung. Dann rechne ich dahin den Zigeunerchor im zweiten Theile, den ich zudem für den Styl eines Oratoriums etwas zu charakteriſtiſch durchgeführt halte; und endlich den Chor der Hirten, der, obſchon pastorale überſchrieben, doch auch

an dieſer charakteriſtiſchen Färbung nicht einmal ſonderlichen Ueberfluß haben dürfte. So begegnen wir in dem ganzen Oratorium von drei Abtheilungen nicht einem einzigen wahrhaft erhebenden, großen Chor, denn auch der letzte, der „Chor der Flammengeiſter", läßt ſich dahin nicht rechnen, und wollen wir die Fuge, womit dieſer Chor ſchließt, nicht für eine Fuge, ſondern mehr nur für eine Fughette gelten laſſen, ſo iſt ebenfalls in dem ganzen Oratorium nicht ein einziger kräftiger fugirter Satz. Doch ſoll damit keineswegs geſagt ſeyn, als enthielte das Werk, deſſen Geſammtgeſtaltung ich demnach, ſo weit und von welcher Seite mein Auge ſie erſchaut, für eine verfehlte auszugeben mich gedrungen fühle, nicht auch einige einzelne ſehr gelungene Schönheiten. Das Terzett zwiſchen König Wenzel, deſſen Gemahlin Sophie und Huß z. B. (Nr. 5) gehört unſtreitig zu den ſchönſten Compoſitionen, welche wir von dem eben in dieſem Fache bewährten Tonſetzer beſitzen, iſt gut erfunden und lyriſch trefflich geſungen, von eben ſo vieler deklamatoriſcher als dramatiſcher Wahrheit, und ein reiches, tiefes Gemüth athmend, auch muſikaliſch gut gearbeitet. Der Choral vorher „Was

mein Gott will" ꝛc.: die Idee iſt gewiß eine glückliche, daß der Componiſt Huß darin ausbrechen und dann die Studenten mitten in der Verszeile mit einſtimmen läßt, wenn er zuvor nur auch Gelegenheit gehabt hätte, eine Situation zu entwickeln, welche in der Steigerung hier dann ihren Schluß und erhabenſten Ausgang gefunden, und wenn er in der Ausführung der Idee wieder den Effekt nicht dadurch noch geſchmälert hätte, daß er Huß, ſobald der der Chor einfällt, die eigentliche Melodie verlaſſen und in die Tenorſtimme übertreten läßt. Huß fängt ja den Choral an; ihn treibt ja das Gefühl zuerſt dazu, warum ihn nun nicht auch gleichſam als den Chorführer fortwährend erſcheinen laſſen? — Unwillkührlich fällt mir hier Meyerbeers Anwendung des Chorals „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott" in den „Hugenotten" ein; als der bedrängte Glaubensheld Marcell nirgends mehr Troſt, Kräftigung und Schutz gegen jede Anfechtung findet, da erſt ſchwingt er ſich auf zu dem allmächtigen Liede und gewinnt auch ſofort damit alle Theilnahme und allen Sieg über die geiſtigen wie leiblichen Gefahren des Augenblicks. Der Abſchied, den Huß in Nr. 12 von ſeinen Begleitern nimmt: welche

ſchöne Gelegenheit hätte hier ſich zu einem der prachtvollſten Chöre dargeboten, hätte der Dichter dem Huß nur ein wenig einen andern als leidenden Zuſtand geſtattet. Viele ſeiner Anhänger konnten in ſeinem Gefolge bis an die böhmiſche Gränze gedacht werden, und nun konnte hier der Componiſt uns eine Ahnung geben von der Macht jener Lieder, mit welcher die Huſſiten mehr faſt und ſicherer ihre wunderbaren Siege einſt erfochten, als mit dem Schwerte, indem er auf ein Gelöbniß etwa, treu zu bleiben ſeinem Wort und ſeiner Geſinnung dort vor dem harrenden Gericht, oder was dergleichen, das der Dichter dem Huß als zu ſeinen ſcheidenden Freunden redend in den Mund gelegt, dieſe hätte ausbrechen laſſen in eins jener begeiſternden, welterſchütternden Glaubenslieder. Aber nichts von alle Dem. Gut gearbeitet, auch ergreifend dagegen ſind wieder die Nummern 16, 17 und 18, welche zu Anfang des dritten Theils die Scene zwiſchen Kaiſer Sigismund und der Kaiſerin einſchließen. Es iſt ein duettirendes Recitativ, eine kleine Arie und ein Duett. Und von beſonders muſikaliſchem Intereſſe iſt die ganz im alten Kirchenſtyle gehaltene vierſtimmige Missa canonica

(Nr. 19). Da die Begleitung dabei blos uniſoniſch die Stimmen unterſtützt, ſo iſt die Compoſition auch als ſtreng im ſog. Capellſtyle zu betrachten, und der verehrte Tonſetzer legt damit klare Beweiſe tiefer contrapunktiſcher und hiſtoriſcher Kenntniſſe nieder. Freilich auf das große Publikum wird dieſe Nummer, ſo gewiß dieſelbe hier (ſ. oben) am rechteſten Platze iſt, nicht in der Weiſe wirken, welche geeignet wäre, vorangegangene Kälten vergeſſen zu machen; doch denjenigen, der innigeres und ausſchließlicheres Intereſſe an derlei Aufführungen nimmt, muß und wird ſie dagegen überraſchend erwärmen, und gern auch dann noch bei ſich erwägend verweilen laſſen, wenn die folgende, etwas zu laut an Mendelſohns Paulus erinnernde Unterſuchungsſcene nicht geeignet iſt, ein anderes Intereſſe an die Stelle dieſes rein muſikaliſchen zu ſetzen.

6.

Saul und David.

Dramatiſches Oratorium

von

Ch. Kuffner und J. Aßmayr.

Theile ich zunächſt den hiſtoriſchen Inhalt der Dichtung mit. Es beruht derſelbe auf jener altteſtamentlichen Sage, wornach David, als Saul, der erſte König Iſraels, wegen des Ungehorſams, den er den durch den Mund ſeines Propheten Samuel ihm gewordenen Verheißungen Gottes geleiſtet hatte, und wegen ſeiner ſiegestrunkenen Verachtung alles aufrichtigen Gottesdienſtes, in eine, von den folternſten Gewiſſensbiſſen begleitete tiefe Geisteszerrüttung und ſchwere Gemüthskrankheit verfallen war, denſelben durch ſein ausdrucksvolles Harfenſpiel wieder davon befreit und dadurch den erſten Grund zu ſeiner nachmaligen hohen Würde gelegt haben ſoll, indem der König, gerührt ob ſol-

cher magiſchen Kraft des Jünglings, dieſen nicht allein königlich beſchenkte, ſondern ihm auch ſeine Tochter Michol, welche ſchon längſt eine heimliche Liebe zu dem holden Harfenſpieler gehegt hatte, zur Gattin gab und dadurch ihn zum Nächſten in der Reihe ſeiner Räthe und zu einem der erſten der Reichsedeln erhob. In Begleitung ſeines Sohnes Jonathan und ſeines erſten Feldobriſten Abner kehrt König Saul aus dem Zuge gegen die Philiſter ꝛc. nach der Stadt Gilgal zurück, und in der Nähe derſelben angekommen bricht das Heer aus in den begeiſtertſten Triumphgeſang, und das Volk, die Königstochter Michol und den Propheten Samuel an ſeiner Spitze, tritt ihm entgegen, um zu preiſen ihn ob des großen Sieges, den er errungen, als König ihm aufs Neue zu huldigen, und alle Zeichen der Ehrfurcht und Ergebenheit, wie der Freude über den verliehenen Frieden ihm darzubringen. Doch, vollendet dieſe Pflicht und des Gefühls erſten Ausdruck, geziemt es ſich, der zweiten, höchſten auch zu gedenken und dem, welcher der Herr iſt aller Welten und in deſſen Hand allein liegt das Geſchick der Völker und der Throne, im heiligen Opfer, bei dem des Siegesliedes Schallen

ſchweiget und die Schwerter und Speere ehrfurchtsvoll ſich ſenken, den ſchuldigen Dank zu bereiten. Geſchmückt wird der Feſtaltar und auf des Weihrauchs Opferduft mag des Gebetes frommes Wort emporſteigen zu des Himmels Höhen. Halt! ruft ſiegestrunken und im Uebermuth errungener Macht oder neiderfüllt, eiferſuchtsvoll, daß er der Huldigung Glanz und Ruhm mit einem Andern noch, und wär' es Eloah ſelbſt, theilen ſoll, da Saul:

„Halt ein! Der eignen Kraft
Verdank' ich meinen Sieg,
Nicht fremder Hülfe, nicht Eloah ſelbſt!
Der kühne Geiſt — er iſt mein Gott!

Welche Kühnheit! welcher Frevel! welche Gotteslaſterung! — Ernſt hält der Prophet Samuel und ſelbſt Jonathan, der Sohn, ſie ihm entgegen, erinnernd an die Pflicht der Menſchheit, von Oben nur, was ihr wird, dankbar zu empfangen: vergebens jedoch —

„Mein war der Sieg, mein ſey des Sieges Frucht!
Mein Siegesmal erhebe ſich ſogleich
Von Feindesbeut', an Gold und Silber reich!"

ſpricht Saul, und wie Jene ihn mahnen, er wehrt dem Volk die Vollbringung frommer

Pflicht, und mag Eloah wohl des Himmels Herr noch ſeyn, des Volkes Herr iſt er, deſſ' Geheiß erfüllet werden muß, wenn es will, daß ihm erſt der Preis, dann Gott etwa gebühre, was das Volk ohn' ſein Bekümmern ihm darzubringen nöthig finde.

„So wiſſe denn und zitt're, Saul!
So hoch dein Stolz ſich nun erhebt,
So tief wird ſeyn dein naher Sturz" —

fällt hiernach im ſchweren Fluch begeiſtert des Propheten Stimme ein, weiſſagend ferner, daß des Königs böſer Geiſt erwachen und nicht mehr von ihm weichen werde, emporſteigend ſchon vom Schoß der Nacht, Verzweiflung im Gefolge, denn wer Jova trotzet, iſt gottlos, ohne Gott, da, wer von dieſem ab ſich wendet, auch verlaſſen iſt von ihm und Preis gegeben allem Unheil tück'ſcher Elemente. Das Volk zittert ob des furchtbaren ſchweren Fluchs und flehet Jehovah ſelbſt in erhobenem Worte an, ihn nicht in Erfüllung geh'n zu laſſen. Allein kaum hat Samuel weiter mit prophetiſchem Blick, dem letzten ſeines Lebens, in der Zukunft ſchleierumhülltem Buche geleſen, daß Saul's Königshaus untergehen und ein Jüngling aus der Zahl der Hirten, hold, fromm, ſchön

und mild, deſſen Saitenſpiel und lieblich ſchö=
ner Himmelsgeſang alle Natur begeiſtere und
entzücke, Iſraels erhabenen Thron beſteigen
werde, und iſt dann ſterbend hingeſunken in
den Staub, als ſich jetzt auch ſchon die Nacht
herabſenkt auf die Erde, die Todtenbeſchwörerin
Endor vor den Augen der Umſtehenden her=
ſchreitet, und Saul mit deren Anblick ein un=
heimlicher Schauer überfällt, der ihn erſt toben
und raſen läßt, kämpfend mit dem böſen Geiſte,
dann aber zu einer düſteren Schwermuth über=
geht, aus welcher zum Jammer ſeines Hauſes
und ſeines Volkes keine Macht und keine Mit=
tel ihn wieder aufzurichten vermögen, ja die
aufſteigt bis zu einem Zuſtande, deſſen Ende
ſelbſt den Tod des Herrſchers wünſchen macht,
bis Jonathan endlich den jungen Hirten gefun=
den, von deſſen Wunder wirkendem Saitenſpiel
ſo manche Sage ſchon in Iſrael ſich verbreitet
hatte, daß ſelbſt zu ſeines Königs Throne die
Kunde davon gedrungen war, und dieſer nun
in rührendem Geſange, deſſen Worte Sauls
letzte Geſchichte deutungsvoll enthalten, den
Schleier, der ſich über deſſen Seele geſenkt,
wieder lüftet, durch des Herzens reinſte Stimme
auch tief ins Herz ihm wieder dringt, zur Reu

und Buße mit des Tones und des Wortes Allgewalt ihn bringt, und ſo, dem Todten das Leben und dem Himmel eine verlorne Seele rettend, ſich auch des höchſten Lohnes würdig macht. Hoch ſteht der Menſch — ſingt der Hirte — über allen Menſchen ſteht der König, doch hoch über aller Erdenthrone Glanz ſtrahlt Gottes Thron im Sternenkranz, und nur der edle Fürſt, mit dem der Gott noch iſt, gleicht auch dem Baum am Silberquell. Weh' mir; — fällt zur Reue weich Saul ſchon ein — was ſoll ich thun? —

„Warum hat Gott verlaſſen mich? —
Mich, der ein Gott auf Erden war?
War ich dem höchſten ſelbſt zu hoch?
War meine Größe ihm zu groß? —"

Nein, Saul! nur als du aufhörteſt, in Demuth herrlich zu ſeyn, hörte auch Gottes Gnade für dich auf, mit der du vordem ſchlugſt aller Götzendiener Schaar, den Fahnen ſtets der Sieg voran. Und kaum dieſes Wortes Lehr' in ſolch eindringlicher Weiſe vernommen, kann mit Aufrichtigkeit der unglückliche König ausrufen:

„Ein Strahl des Himmels fällt auf mich.
Auf meine Kniee möcht' ich ſinken, rufen:
Gott nimm mich wieder gnädig auf!"

Friede — antwortet das Volk — Amen! und Thränen rollen, dem gerührteſten Herzen entſproſſen, über des Königs Wangen, denn „er kann und darf wieder beten". — Aber wer iſt der Hirte? der wunderbare holde Jüngling, der durch den Reiz zwiefacher Kunſt ſolche Allgewalt über Herzen übt? — Es iſt David, bei deſſem erſten Erſcheinen ſchon Michol, die Königstochter, erbebt war, dem längſt im Haine und auf der Flur ſie gehorcht, und zu dem eine namenloſe Liebe ſich in ihr Herz geſtohlen. So ſey der Dank, den Saul ihm ſchuldet, auch dadurch denn ihm dargebracht, daß er ihn gleichſtellt den Edelſten in ſeinem Reich und daß er — um das Beſte ihm zu geben, was er zu geben hat — zunächſt ihm ſeine und dann der Tochter Hand auch reicht.

Das die Geſchichte des Oratoriums oder vielmehr der hiſtoriſche Gegenſtand ſeiner Dichtung. Wir fühlen den durchaus romantiſchen Boden, auf welchem derſelbe ſich bewegt, das idylliſch-romantiſche Gepräge, womit er bei faſt jedem neuen Zuge auch zu einem neuen lyriſchen Erguſſe anzureizen ſcheint, ohne in charakteriſtiſcher Beziehung dieſem mehr anzureihen, als etwa die Farbe einer Legende, Ballade;

und die Frage, woher demnach der Titel „dra⸗matiſches Oratorium“? drängt ſich dar⸗nach unwillkührlich, ja um ſo unabweislicher auf, als ein Oratorium an und für ſich ſchon ein der dramatiſchen Gattung und Form ange⸗höriges Kunſtwerk iſt oder ſeyn ſoll, und als der prädicirte Zuſatz ſomit lediglich als ein Pleonasmus erſcheinen dürfte. Ich glaube, der Hr. Verfaſſer nannte das Oratorium ausdrück⸗lich ein dramatiſches, indem er den Be⸗griff dieſes Wortes nur von ſeiner äußerlichſten Seite und Beziehung auffaßte, und indem er nun damit die Richtung andeuten wollte, in welcher ſich dieſes Werk offenbar von jedem oder doch den meiſten andern (den gewöhnlichen) Oratorien weſentlich unterſcheidet. Verſtehen wir in der Regel nämlich unter Oratorium eine ſolche lyriſch⸗dramatiſche Dichtung, welche, ihre Gegenſtände meiſt aus der bibliſchen oder über⸗haupt Religions⸗Geſchichte wählend, alles dra⸗matiſchen Außenwerks oder im Allgemeinen deſ⸗ſen, was der Scene als ſolcher angehört, ſich begiebt und nur nach Seiten ſeiner innern Be⸗deutung das dramatiſche Element dergeſtalt in ſich aufnimmt, daß darnach verſchiedene Cha⸗raktere ſich bilden, welche, der Handlung ſelbſt

ſich überhebend, nur in dem Ausdrucke der durch dieſe — denken wir ſie hinzu — erzeugten Gefühlsſituation eben ſo viele handelnde Perſonen gleichſam repräſentiren, ſo ſchreitet das vorliegende unbedenklich und weit über dieſe und ſolche Gränze der dramatiſchen Form hinaus, tritt unmittelbar in die Scene und entlehnt, fordert es daſelbſt auch nicht die eigentliche Handlung, doch von daher den weſentlichſten Moment, auf welchem das Verſtändniß des dramatiſchen und hiſtoriſchen Zuſammenhangs beruht. So wird Niemand z. B. die poetiſch-dramatiſche Anordnung gleich des Introitus, wo Saul die Huldigungen des Volks ꝛc. empfängt, begreifen oder mit der vollen Klarheit der Anſchauung in ſich aufnehmen, wenn er ſich nicht denkt, daß gleichſam das Volk verſammelt iſt und nun Saul mit ſeiner Begleitung wirklich in die Scene tritt, der endlich zu eben dem Ende die Dekoration ſogar kaum fehlen darf, da ſonſt wiederum in den einzelnen Hymnen, Triumphgeſängen ꝛc. Nichts hervortritt, was dramatiſch zu wirken im Stande wäre. Deßhalb theilte der Verfaſſer die Dichtung auch förmlich in zwei Hauptakte, und dann jeden von dieſen wieder in einzelne Scenen ein, wenn

er auch in den Ueberſchriften ſich des Ausdruckes nicht bediente. Zum Beweiſe die Anordnung ſelbſt. I. Abtheilung; 1. Scene: der Schauplatz iſt eine freie Gegend mit der Stadt Gilgal im Hintergrunde und an einer Seite mit Felſenwänden eingefaßt. Saul, Jonathan und Abner treten auf und hinter ihnen folgt das Heer der Iſraeliten. Auf das ſchon verſammelte Volk ſtoßend beginnen die Triumph- und Feiergeſänge. 2. Scene: Auch das ſchöne Geſchlecht will daran Theil nehmen und Michol kommt mit weiblichem Gefolge, dem Königl. Vater den Oelzweig darreichend. 3. Scene: das Volk ſchreitet zum Opfer, Saul verbietet es, eiferſüchtig auf Jehovas Macht. Das Volk ſchreckt zurück. 4. Scene: Heftiger Streit zwiſchen Saul, Jonathan und Samuel darüber, der zum Entſetzen des Volks mit einer Verfluchung des Königs von Seiten des Propheten endet. 5. Scene: Samuel bricht in Begeiſterung aus und verkündet das Ende des Königshauſes, worauf er nieder fällt und ſtirbt. 6. Scene: Nacht wirds darüber und die Todtenbeſchwörerin tritt auf, durch ihre Erſcheinung das Finale vorbereitend, in welchem nun Saul nach ſeiner Weiſe über den Propheten tobt

und flucht, während das Volk wehklagt, und endlich dieſes Volk auffordert, den Jüngling aufzuſuchen, der nach Jenes Verheißung aus der Senne zum Königsſtuhle aufſteigen werde, damit er ihn bei Zeiten ſich aus dem Wege zu räumen vermöge, was zu thun endlich das Volk ſich zerſtreut. II. Abtheilung. 1. Scene: Der Schauplatz verwandelt ſich in das Thal Succoſch bei Bethlehem. Es iſt früher Morgen. Hirten führen ihre Heerden auf die Weide und ſingen dabei frohe Morgenlieder. David liegt allein auf einem Hügel, betet zu Gott und erzählt dann von einem Traum, den er in der letzten Nacht gehabt, und wobei ihn ein Greis geſegnet habe, ihm verheißend zugleich, daß er zum König von Iſrael auserſehen ſey. 2. Scene: Jonathan kommt und ſucht David, den berühmten Sänger und Harfenſpieler. Die Hirten zeigen ihm denſelben, und er fordert David, nachdem er ihn begrüßt und ſeine Kunſt gelobt hat, was David beſcheiden aufnimmt, auf, ihm zu folgen, was derſelbe auch unter den Glückwünſchen ſeiner Kameraden thut. 3. Scene: Der Schauplatz verwandelt ſich in einen Saal der Königl. Burg, wo Saul ſchlummernd auf einem Ruhebette liegt. Jonathan kommt mit

ſeiner Schweſter Michol, unter Begleitung einiger Höflinge, und beide wehklagen über des Vaters geiſteszerrütteten Zuſtand. Jonathan vermag übrigens noch nicht alle Hoffnung auf Rettung aufzugeben, denn er iſt ſo glücklich geweſen, David zu finden, der hinter einem Vorhange mit der Harfe im Arme weilt. 4. Scene: Der Vorhang wird weggezogen. Michol ſieht und erkennt David als den Gegenſtand ihrer längſt gehegten Liebe, worüber Jonathan begreiflich ſehr erſtaunt. 5. Scene: Saul erwacht über der Unterhaltung, fährt tobend auf und äußert ſolch' ſchreckliche Züge der Geiſtesverwirrung und eines geplagten Gewiſſens, daß ſeine Kinder ſowohl als die gegenwärtigen Höflinge den Himmel um Auflöſung oder Heilung bitten. 6. Scene: Da ſchlägt David in die Saiten und der König ſtaunt über die himmliſchen Klänge. Jonathan ſagt, wer der Jüngling iſt. 7. Scene: David muß vortreten und alles fleht zu Gott, dem Jüngling die gehoffte Wunderkraft zu verleihen. Die Bitte wird zur Freude Aller erhört. David ſingt und ſchildert das Schickſal Sauls, ohne ihn zu nennen: das ergreift dieſen und der Sieg der Kunſt iſt vollendet (Finale), wie vorhin beſchrieben.

Ob nun aber eine auf dieſe Weiſe angelegte und durchgeführte Dichtung wirklich ein Oratorium genannt werden kann und darf? will ich nicht geradezu entſcheiden, doch meine ich — nein, und meine Gründe für dieſe Meinuug ſind folgende. — Allerdings iſt das Oratorium eine Dichtung dramatiſcher Gattung, allein die dramatiſche Form, in welcher es ſich bewegt, darf ſich als ſolche doch auch nur geſtalten nach Seiten ihres innerſten Lebenspulſes, nicht nach Seiten ihrer äußern Umriſſe und äußern Anordnung. Ein Oratorium muß dramatiſch auf den Hörer wirken, ohne daß dieſer auch nur einmal dabei an den Mangel ſceniſcher Handlung oder überhaupt deſſen, was die Oper von dem Oratorium unterſcheidet, merklich erinnert wird. Und daß dieſes bei gegenwärtigem Oratorium auch nur entfernt der Fall ſeyn könnte, bezweifle ich; denn hier iſt es nicht etwa eine verſchiedene Gefühlsſituation, durch welche ſich der dramatiſche Charakter herausbildet, ſondern es iſt die Situation, die von der Verſchiedenheit der äußern Beziehung und Conjunktur erzeugt wird, in welche die einzeln dargeſtellte Perſon tritt; und ich möchte daher ſogar zu der Behauptung mich hinreißen laſſen, daß gegenwärtiges ſogenanntes

Oratorium alle Wirkung, zu welcher es, abgeſehen von der Verfehltheit der Form, alſo im andern Falle die Mittel in ſich tragen dürfte, niemals zu erreichen im Stande ſeyn wird, wenn es nicht mit Zufügung der nöthigen und in gegebener Ueberſicht angeführten theatraliſchen Scenerie und Handlung aufgeführt wird; denn wo ohne ſolche z. B. die Wirkung, ja auch nur der dramatiſche Zuſammenhang jener sechsten und ſiebenten Scene in der erſten Abtheilung, wo die Todten-Erſcheinung den König in ſolche fieberhafte Bewegung ſetzt, daß gleichſam ein böſer Dämon ſein ganzes Innere ergriffen zu haben ſcheint? — wo ohne ſolche Wirkung der vierten Scene des zweiten Akts, wo Michol in David ihren Geliebten erkennt? — Jonathan ſingt:

Den Vorhang lüftet. Schweſter! wende
Den Blick nach jener Säulenhalle!
Der holde Jüngling, dem die Harfe
Im Arme ruht, —

Michol (entzückt). Er iſt's! —
Jonathan. Du bebſt?
Michol. Er iſt's! —
Jonathan. Wie pocht dein Herz!
Iſt dir nicht fremd der holde Jüngling?
Michol Dir, Bruder! öffnet ſich mein Herz. Vernimm!

(Folgt die Erzählung und das Liebesbekenntniß in einer Arie.)

In der Scene, mit Handlung, mag der Moment ein ergreifender ſeyn können, im Oratorium dagegen dürfte ſeine Wirkung ans Komiſche gränzen, und mit jener hört doch dieſes eigentlich auf zu ſeyn!? — Davids Harfe erklingt, — Sauls Geſicht verklärt ſich, wie ſein Geiſt ſich hellet, er horcht —

„Welche Himmelsklänge, mild und leiſe!
Wie herzdurchdringend dieſe Weiſe! —“

Nun ja — auf der Bühne, begleitet von dem mimiſchen Ausdrucke ſoll die Stelle eben ſo erhebend als rührend für den Hörer und Schauer ſeyn, aber im Oratorium — muß ſie kalt laſſen, nur halb erwärmen. Und ähnlich geht es faſt die ganze Dichtung hindurch. Das Programm in der Hand, mit den nöthigen Andeutungen über die ſceniſchen Verhältniſſe, welche ſich der Hörer hinzudenken ſoll, — hilft der Wirkung nicht nach. Das heißt zu großes Vertrauen in die Illuſion ſetzen. Auch dürfen wir nicht fordern, daß der Hörer die Begeiſterung, dasjenige belebte Spiel der Fantaſie, welches ſolche zu erregen im Stande iſt, ſchon mitbringt, ſondern es iſt im Gegentheil die Pflicht der Kunſt, dieſen Zuſtand der Seele im Hörer erſt zu erwecken.

Ein Mittelding zwiſchen Oper und Orato-

rium ſcheint mir demnach das Werk, für jene zu wenig, für dieſes zu viel mit dramatiſchem Augenſpiel angethan, und für jene wieder zu viel, und für dieſes zu wenig in der Charakteriſtik der einzelnen Perſonalitäten allgemein gehalten; um für eine Oper zu gelten zu epiſch und für ein Oratorium zu idylliſch-romantiſch. Wenden wir uns vor der Schlußfolgerung indeß zur muſikaliſchen Compoſition der Dichtung.

Es leuchtet ein, daß eben durch den lyriſch-romantiſchen Charakter, den die Dichtung als Grundgepräge ihrer ganzen Geſtaltung nach Form und Weſenheit an ſich trägt, ſo wie durch den hiſtoriſchen Inhalt, um welchen dieſe ſich bewegen, die reichſte Quelle einer mannigfach wechſelnden Reihe lyriſcher Ergüſſe offenbart wurde, die dann in den Formen von Recitativen, Arien und Enſembleſtücken ihren unmittelbaren muſikaliſchen Ausgang fand. Das mußte zur Hebung der dramatiſchen Geſtalt der Compoſition in ihrem Geſammtumfange beitragen. Indeſſen nicht weniger geht daraus hervor, daß für die Formation von Chören, dieſes wichtigſten Theils einer Oratorien-Compoſition, dabei ein nur ſehr geringer Anhaltspunkt noch übrig blieb; und in der That kann die Aufrichtigkeit nicht

umhin, zu bekennen, daß alle Chöre, welche in dem Oratorium vorkommen, nach Seiten ihrer Dichtung nicht etwa als nothwendig gebotene Glieder in der Kette der einzelnen Formen des Ganzen hervortreten, ſondern mit geringer Ausnahme als nur durch die Kraft und das Geſchick der Kunſt in dieſelbe verwebt, eingezwängt, erſcheinen, was der Idee eines Oratoriums widerſpricht, indem ſolche fordert, daß der Chor hier gleichſam als ein von der geſammten Handlung unablösbares Individuum auftritt, das unmittelbar und als integrirender Theil in die Darſtellung eingreift, ohne welchen der Zuſammenhang dieſer ſofort ſich auflöſen würde in ein Gemiſch einzelner, ſämmtlich unter ſich ſelbſtſtändiger Individualitäten. Ich gebe zu, daß in der Oper ſolche Nothwendigkeit der Choreinmiſchung weniger als von der Sache und von der Handlung ſelbſt, denn als blos von dem eigentlichen Kunſtzwecke einer ſchönen Mannigfaltigkeit geboten erſcheinen kann, ohne daß der dramatiſchen Wirkung des Ganzen dadurch geſchadet würde. In Webers Freiſchütz z. B. könnte der Chor der Landleute, der Jäger ꝛc. eben ſo gut auch wegbleiben, und dennoch wäre Dichtung und Muſik eine vollkommen dramatiſche. Nur zur höhern

Friſche, zur Wirkung eines mannigfaltigen Wechſels der einzelnen Muſikformen tragen hier die genannten Chöre bei, nicht vom Zuſammenhang der Haupthandlung ſelbſt, der Geſchichte des Drama's und ſeiner Centralfigur ſind ſie geboten. Anders aber verhält es ſich im Oratorium. Hier darf nicht aus ſolchen blos äſthetiſchen Anläſſen, nicht um der bloßen ſchönen Mannigfaltigkeit willen der Chor eintreten, ſondern als eine unabweisliche Folge aus dem, was vorausgeht und was folgt, als ein vom Zuſammenhange der dargeſtellten Idee oder Handlung Gebotenes muß er daſtehen. Wo das — ſtreng genommen — hier, außer dem erſten Huldigungs-Chore, der Fall? — Ja während die Handlung in einem Gemache des Königs vorgeht, wo blos dieſer und die eintretenden, ihn beobachtenden Kinder ſammt David als gegenwärtig gedacht werden können, ſtimmt auf einmal, man möchte ſagen ſo ex abrupto ein Chor ein Preisgebet Gottes an, ohne daß Leſer und Hörer auch im entfernteſten nur ſolches erwartet haben können. Sollen wir glauben, es ſeyen die Diener des Königs zugegen: woher dann die Zahl und das zweifache Geſchlecht? — Und daß der Chor hier blos eine ideelle Perſonalität wäre, welche den

Vortrag, die Verſinnlichung der Geſammtſitua=
tion der eigentlich Handelnden übernommen hätte,
wie es recht wohl in einem Oratorium geſchehen
darf, widerſtreitet der dramatiſchen, der wirklich
ſceniſchen Anlage des Ganzen. Aehnlich oder
doch in analoger Weiſe verhält es ſich mit dem
Recitativ. In der Oper, wo die Handlung ge=
genwärtig, darf ſich daſſelbe füglich auf die
Reflexion über dieſe beſchränken, die dann zu
den Vorſtellungen führt, welche die Empfindungen
anreizen, die in den lyriſchen Formen der Arie ꝛc.
zum Ausdrucke gelangen; allein in dem Orato=
rium reicht zu ſeiner Geſtaltung ſolche bloße
Reflexion nicht aus, ſondern es muß ſich damit
zugleich auch die Erzählung, die Schilderung der,
zwar nicht vorgeführten, aber als gegenwärtig
zu denkenden Handlung verbunden werden, was
in vorliegendem Werke aber ebenfalls und faſt
durchweg nicht geſchehen iſt. Allerdings kann
dieſe Erinnerung keinen Tadel der einzelnen
Recitative als ſolcher in ſich begreifen, nehmen
wir die Geſammtdichtung einmal, wie ſie iſt,
wie ſie angelegt und durchgeführt wurde, viel=
mehr muß der erwähnte Mangel alsdann noch
eine Tugend genannt werden, weil er bei der
wirklich ſceniſchen Anlage des Ganzen von Con=

ſequenz zeugt; allein um der Folgen willen, welche ſolcher Verhalt der einzelnen Formen (in ihrer Dichtung ſchon) unverhinderlich für die Compoſition ſelbſt dann im zweiten Grade haben mußte, iſt der Umſtand gleichwohl hier von ſehr mißlicher Bedeutung. Der Chor, der Träger, die erſte und unmittelbarſte Stütze der ganzen Schönheit und großen Wirkung eines Oratoriums — entgeht ihm die Unmittelbarkeit des Eingriffs in die Handlung und Geſchichte, die Nothwendigkeit ſeines Daſeyns, ſo fehlt ihm auch der erſte und weſentliche Stoff der Begeiſterung, aus welcher der Componiſt ſeine heiligſten Gebilde ſchöpft, und ſeine Muſik wird unausbleiblich, ſelbſt bei dem genialſten und fantaſie- und kraftreichſten Tonſetzer matter, lauer, weniger energiſch ausfallen, als im andern Falle ſich von ſolchem hoffen ließ. Das Recitativ — iſt es blos reflektirend, nicht auch darſtellend zugleich, ſo entgeht ihm unaufhaltſam ein großer Theil desjenigen Ernſtes, der Kraft, Energie und der Unmittelbarkeit des dramatiſchen Ausdrucks gegen den Hörer, auf welchem ein Oratorium eben diejenige große, ſcheinbar allein durch die Muſik erzielte Wirkung ſtützt, die wir in der Oper bereitwilligſt, und auch nicht mit Unrecht, nicht der

Muſik, auch nicht der Dichtung, ſondern lediglich der Handlung urſächlich beimeſſen.

Und damit habe ich — wie ich glaube — nicht allein mein Geſammturtheil über die Compoſition ſchon ausgeſprochen, ſondern auch — was es enthält — hinreichend motivirt. Sie iſt gut gearbeitet, und den einzelnen Formen ward eine wohlthuende feſte Abrundung; ſie iſt vielſeitig nicht ohne gemüthergreifenden Ausdruck, in ihren Motiven gefällig, anſprechend, bis zur freudigen Klarheit. Aber es fehlt ihr die innere und äußere Kraft, welche wir das Große in einer ſolchen Compoſition nennen. In einem ſichtbaren Streben nach dramatiſchen Effekten ging der Ernſt, die Würde verloren, welche das Oratorium vor der Oper auszeichnen ſollen, und welche die Großartigkeit ſeiner Muſik ausmachen. Was an Chören, Arien, Duetten, Recitativen ꝛc. vorhanden iſt, es iſt Jedes einzeln ſelbſt bis zur Vortrefflichkeit hie und da gut gemacht, aber ihre ganze Kette durchweht oder durchzieht nicht e i n beſtimmter allgemeiner Charakter, der befähigte, dem Geſammtwerke irgend ein Prädikat mit Ueberzeugung beizulegen. Es iſt Alles friſch, klar, modern, ohne zum Modernesten auszuarten; an

jede Stelle, an jeden Takt läßt ſich die kunſtwiſſenſchaftliche Elle anlegen, ohne daß auch nur eine Linie fehlte; aber es entbehrt das Ganze doch auch wieder die Heiligkeit, jene unſchuldige, fromm-einfache, feſte Kunſtgröße, die im Oratorium uns erheben ſoll und mit dem Wohlgefallen am Einzeln zugleich rühren. Es iſt dies das, worin mir Spohr und Fr. Schneider mit ihren Oratorien ſo viel Glück zu haben ſcheinen, daß ſie in dem Glanze der Modernität nicht die erhabene Einfachheit untergehen laſſen, daß ſie antik ſcheinen, wo ſie doch mit der Kraft der künſtleriſchen Neuzeit wirken.

Nach einer kurzen, eben ſo gemüthlichen als von inſtrumentaliſchem Prunk flimmernden Einleitung in **E-moll** und $^3/_4$-Takt tritt der erſte (Männer-) Chor ein: „Schalle Triumphgeſang" ꝛc., den die ſiegreich zurückkehrenden Krieger ihrem König und Feldherrn entgegenjauchzen, und der daher zuvor mit einem Marſch eingeleitet wird, welchem große Trommel und Pauke, Trompete und überhaupt Nichts fehlt, was ihn zum ſchicklichſten dramatiſchen Parademarſch erheben könnte. Gleichergeſtalt iſt auch der Chor ſelbſt gehalten (**C-dur** $^4/_4$), den, der Feldobriſt Abner mit der Huldigungsformel ſchließt, wel-

che der König Saul nicht minder ſtolz beantwortet. Während dem hat ſich auch das Volk der Stadt Gilgal zu den Kriegern geſellt und ein allgemeiner Chor beginnt, der nach Inhalt und Charakter dem erſten völlig gleich ſieht (**D-dur** $^4/_4$ **Allegro con brio**). Darnach drängt ſich Michol vor und begrüßt den ſieg- und glorreichen Vater an der Spitze einer Schaar Jungfrauen, die dann ebenfalls einen Preischor anſtimmen, bei dem aber ſofort ein kleiner Declamationsfehler auffallen dürfte, indem der Componiſt ſingen läßt: „Wir nahen dir," ſtatt: wir nahen ꝛc.; ſowie der ſonderbare Schluß des zweiten Abſatzes auf **H-dur**, während der Chor in **G-dur** ſteht, darin anfängt, und mit jenem zweiten Abſatze der Text einen vollſtändigen Sinn beſchließt. Michol behält übrigens das Wort, und ſo durchſchlingt den Chor endlich eine Arie, welche fortwährend dem Zwecke der Huldigung treu bleibt. Nach deren Schluß erſcheint Samuel, der Prophet, und Jonathan fordert auf, demſelben durch Verneigung die ſchuldige Ehrfurcht darzubringen. Den geiſtigen Nimbus dieſer Erſcheinung ſucht der Componiſt durch ein Tremolo des Quartetts auszudrücken, und im Theater möchte die Figur auch von Wir-

kung ſeyn, jedoch hier kann ich mir nur geringen Erfolg davon verſprechen, ſo wie es Bedenken erregt, daß, nachdem Jonathan Ruhe und Ehrfurcht dem Volke geboten, dieſes gleichwohl noch einmal ſelbſt in einen lauten Chor ausbricht, worin es daſſelbe von ſich fordert. Hier iſt die erſte der Stellen, wo der Chor nur künſtlich herbeigezogen, nicht als nothwendig geboten erſcheint, und daher die erſte Stelle ſeiner unheimlichen Wirkung, die durch einige gar kurz abgebrochene Cadenzen und gedrängte Modulationen noch vermehrt wird. Die folgende Baß-Arie Samuels: „Ein ſchwacher Greis, dem Tode nah" ꝛc. (As-dur 3/4) iſt vielleicht eine der ſchönſten Nummern im ganzen Oratorium, die, gut vorgetragen, ihre Wirkung niemals verfehlen wird. Daran ſchließt ſich das folgende Terzett zwiſchen Jonathan, Saul und Samuel (Tenor und zwei Bäſſe), das ebenfalls zu guter Stunde von dem Componiſten geſchaffen wurde, und bei allem Vorwalten dramatiſcher Haltung der Würde der Oratorienmuſik wenig oder Nichts vergiebt. Sauls Streit mit Samuel, daß nur ihm jetzt Ehre, ſelbſt vor Gott, gebühre, entwickelt ſich. Der Componiſt nennt die Nummer „Scene und Chor".

Nun ja — ein anderer Name hätte ihr kaum gebührt. Aber ſchließe ich damit auch meine ſpecielle Charakteriſtik der einzelnen Stücke, denn nun beginnt die Reihe derjenigen, bei denen ich immer wieder auf obiges mein allgemeines Urtheil über das Werk zurückkommen müßte. In ſeiner Art merkwürdig darunter iſt der Chor Nr. 11, wo die Todtenbeſchwörerin von Endor erſcheint und es Nacht wird. Eine „Wolfsſchluchtsſcene" hätte nicht beſſer inſtrumentirt ſeyn können, ſo pfeifen die Flöten drein in das tremolirende F-moll, und heulen die Hörner, als wenn der Uhu dort ſchreit; und die darauf folgende Arie Sauls, die einem Caspar nicht zur Unehre gereichte, mit ihren Sprüngen in verminderten Doppelquinten (eingeſtr. e—Ais) und kleinen Septimen (g—A) im kleinen Dreiklange, und mit ihren punktirten chromatiſchen Paſſagen, die ein faſt unheimliches Gefühl in uns hervorrufen möchten. Auch der Chor Nr. 24, der auf Davids Eintritt in das Königliche Gemach erfolgt, tritt in dieſer Beziehung mit einem faſt den ganzen erſten Abſchnitt durchdauernden Basso ostinato auf C, der ſich auf andrer Grundlage und in andern Figuren nachgehends noch oft wiederholt, beach-

tenswerth hervor. Der zweite Abſchnitt deſſelben neigt ſich ſtark an einen bekannten Haydn'ſchen Chor bei den Worten „den Erd und Himmel preist". Am ſchönſten und charakterfeſteſten unter allen einzelnen Parthien ſcheint die des David (Tenor) gehalten, und das romantiſch Weiche ſeiner Erſcheinung wird auch durch die durchgängig harfenartige Begleitung ſeines Geſanges trefflich getragen. Nach ihr iſt in dieſer Hinſicht die Parthie des Samuel hervorzuheben. Weniger richtig ſcheint mir der Charakter Sauls getroffen, der zwar ein übermüthiger Held, doch kein von Dämonen getriebener Tyrann war, als welcher er mit dieſer Muſik erſcheinen dürfte. Die Grundzüge ſeiner Seele waren gut, nur verirrte er ſich in dem Irrgarten des Glücks, weil er leichtſinnig genug war, den Ariadnefaden weiſen prophetiſchen Raths darin ſeiner Hand entfahren zu laſſen.

IIII.

An- und Ausſichten.

Digitized by Google

I.

Geiſt, Form und Intelligenz in unſerer Kunſt,

oder

ist dem Muſiker von heute noch das Studium des Generalbaſſes nothwendig?

„Einen höheren Platz, als recht war, behauptete bis auf unſere Zeiten der Generalbaß" — ſagt der verdienſtvolle Häſer zu Anfang einer in den Jahrbüchern des deutſchen National-Muſik-Vereins einſt mitgetheilten Abhandlung über eine allgemeine muſikaliſche Zeichen- und Notenſchrift, und ich leugne nicht, es machte dieſer Ausſpruch einen ſo überraſchenden Eindruck auf mich, daß ich keinen Augenblick anſtehe, die in der Ueberſchrift aufgeſtellte Frage hiemit dem geſammten muſikaliſchen Publikum zum reiflichen Bedenken vorzulegen, in der Hoffnung aber, auch Anderer Anſichten einmal darüber zu vernehmen, nicht ohne zugleich meine eigene Meinung in Kürze

und untermiſcht zwar mit einigen lebhaften Seitenfugen darüber zuzufügen, die ſich noch weiter ausgeführt dann findet in der Einleitung zu meiner bei Pabſt in Darmſtadt erſchienenen „Allgemeinen Generalbaßlehre“.

Eine zu große, weite Ausbildung — ſagt man — hat unſere Kunſt mit der Cultur der Menſchheit überhaupt erlangt, als daß der Generalbaß noch für ſie ausreichte, und dieſer ſchöne Glauben, wenn er nur nicht auf einer zu einſeitigen Anſchauung der Sache beruhete, war es auch, welcher *Häſer* zu jenem halb verdammenden Urtheil verleitete. Allerdings fort- und vorangeſchritten, wie ein reißender Strom, iſt im Laufe der Jahrhunderte die Welt in ihrer Bildung und Cultur, in all' ihrem Wiſſen und Vermögen, und wohin das Auge ſchaut, überall ſtreben mit energiſcher Einheit alle unſere Kräfte hin zur Bereicherung und Veredlung des Lebens, zur Verherrlichung des Daſeyns. Allein dürfen wir in der That und ſo ganz unbedingt dies auch von unſrer Kunſt insbeſondere ſagen? — Kaum daß die Ehrfurcht vor ihr mich abhält, geradezu ein *Nein* darauf zu antworten. Auf der innigſten Verſchmelzung von Idee und Form beruht das

eigentliche Weſen einer Kunſt! — Der Satz wird tauſend — und abermal tauſendmal nachgeſprochen und nachgeſchrieben, aber kümmern ſich ſonderlich auch darum die, welche die Kunſt zu ihren eigentlichen Trägern ſich wählte? — treffen wir nicht faſt täglich hier, und niemals mehr als gerade heutigen Tags, auf eine behagliche Zufriedenheit mit dem bloßen Spiel ſchöner Aeußerlichkeit? — Wenn nur der leibliche Sinn des Hörers angenehm gereizt und geſchmeichelt wird, ob Geiſt und Seele auch dabei, über die formelle Aeußerlichkeit hinaus, noch in lebendigſten Anſpruch genommen werden durch die eben dargeſtellte Idee, kümmert — ich ſage es, wenn auch nicht ohne den Schein der Bitterkeit, doch in dem Bewußtſeyn des Rechts grad' heraus — den größeren Theil unſrer ſogenannten Künſtler wenig. Die Form — ja! — hat auch in der Muſik einen kaum höher noch zu ſteigernden Grad von Vollkommenheit erreicht. Hätte man vor 50 Jahren noch ſelbſt den Meiſtern in der Technik geſagt: „nach einem halben Jahrhundert ſchon werdet ihr im Vergleich zu dem, was dann von den Virtuoſen im Spiel und Geſang geſchieht, als kleine, ganz unbedeutende Stümper daſtehen,“ — der

Tollhäuslerei würden ſie uns angeklagt, und in beleidigtem Stolze ſich verbeten haben, ſolch' alberne prophetiſche Mährchen ihnen aufzubinden; und dennoch iſt es ſo, dennoch hätten wir recht verheißen damals. Sollte ich Beweiſe nöthig haben zu liefern? — Womit vor 2, 3 Decennien noch unſere Virtuoſen in den öffentlichen Concertſälen glänzten: wozu iſt es geworden? — zu Uebungsſtücken herabgeſunken für unſere Anfänger, und wollte jetzt noch Jemand ſich einfallen laſſen, die Unſumme ſeiner angelernten Fertigkeiten und die Pracht ſeiner techniſchen Meiſterſchaft darin zu entwickeln, welche Wirkung würde er hervorbringen? — zur Bewunderung und zum Anſtaunen, welche das Element und die Hebel jetzt ſind eines bedeutenderen künſtleriſchen Rufes, würde er wahrlich nicht hinreißen. Was ſind die einſt eifrig belauſchten Triller einer Tartiniſchen Teufelsſonate gegen die elektriſchen Kunſtſtücke eines Paganini? — Spielereien, ſagt der zehnjährige Violiniſt und ergreift mit keckem Selbſtvertrauen den Bogen, um ſie in eben ſolcher Leichtigkeit uns vorzugeigen. Und ſo läßt ſich fort und fort nach allen Richtungen hin und von allen Seiten her in tauſend und abermal

tauſend Vergleichen und Zuſammenſtellungen beweiſen, wie die Form allerdings wohl, das rein Techniſche in der Kunſt vorangeeilt iſt und mit gleichem Schritte ſich ausgebildet hat, wie alle Cultur und Erweiterung des menſchlichen Wiſſens und Könnens, bis zu einem Höhenpunkte ſogar, der kaum noch eine weitere Steigerung zuzulaſſen ſcheint. Indeſſen hat die Idee auch, hat der Geiſt der Kunſt mit dieſer überreichen Entwickelung der Form einen höheren Aufſchwung zugleich genommen in der Muſik? — Iſt, wie äußerlich reicher, prachtvoller und glänzender, ſo auch innerlich tiefer, erhabener und erfüllter geworden dieſe von einem durchdringenden Geiſte? — Rinnen die Thränen auch noch, erſchüttern jene Herzſchläge noch unſere Bruſt, wenn wir ſo ein z. B. ſog. neuromantiſches (!) Clavierconcert mit ſeinen wunderbaren Toncombinationen anſtaunen, die ſelbſt über jenes Landmanns ſonngebräunte Wangen einſt hinrollten, als Beethoven in die Taſten griff und durch die Accorde der Saiten ſeinen unendlichen Geiſt offenbarte, und die in wehmuthsvollem Seufzen der ganzen Menge ſeiner Zuhörer ſich ankündigten, als Rhode unter Anderen die Grazie dahin ſpielen ließ auf den

zarten, leichten Schwingen ſeiner Saiten? — In ſich ſelbſt ſchon trägt ein Jeder, der nur einige Aufmerkſamkeit der heutigen Muſik geſchenkt hat, die Antwort auf dieſe Fragen; oder wäre wirklich, durch das Treiben der Zeit, auch hier alle Stimme der Wahrheit erſtickt? — Ich fürchte nicht, aber Schlendrian — ſagte Drieberg bereits treffend — iſt in der That der Neueren Muſagetes, und, wenige ſehr ehrenwehrte Ausnahmen ungerechnet, erſcheint die Muſik, wie ſie uns heutigen Tags geboten wird, meiſtens nur als ein Spiel mit ſchönen Tonformen, in welches ſich, zufällig oder ungeſucht, nur ſo viel tiefer Bedeutſames und Charakteriſtiſches allenfalls noch einmiſcht, als da natürlich haftet an den gebrauchten Kunſtmitteln. Unſummen eitler techniſcher Fertigkeit, deren möglichſte Ueberſchwenglichkeit ja jetzt allein noch den Beifall der Menge erregt und die Concertſäle füllt, oder gar eine mit Tönen verzeichnende Malerei äußerer reeller Gegenſtände ſind, Verſtand beſchäftigend oder die trübe Quelle der Leidenſchaften und das Mark durchbebenden Sinnenreizes in ihrem Innerſten aufrührend, dieſer Zeit meiſt allein nur die Aufgabe, welche die Meiſter, wie ſie ſich

nennen, glauben löſen zu müſſen in ihren Leiſtungen, ungedenk der ernſten Mahnung, daß die reine Muſik, ſchroff entgegengeſetzt allen jenen Formen, ſtets nur erſcheinen ſoll als eine wahre Kunſt der Seele. Ich bemerke wohl, daß ich hier blos im Allgemeinen rede, und nicht etwa beſondere Fälle oder Perſonen im Auge habe, deren rühmenswerthe Leiſtungen mein Gebilde zu grell erſcheinen oder zu einem verfehlten Schattenriſſe werden laſſen könnten. Das Allgemeine iſt ſo, und das Einzelne, was vielleicht mit einem ächt künſtleriſchen Typus daraus hervortritt, macht es nicht anders. Die Form in der Muſik hat ſich ausgebildet im Laufe der Zeiten zu unendlicher Pracht; aber der Geiſt, der in ihr weht, iſt nicht kräftig genug, mit einem durchdringenden Pulsſchlag ſie zu beleben, und ſcheint ſiech und ermattet zu ſeyn unter der Laſt rein formellen Zierraths, wie jede Idee, komme ſie nun zum Ausdrucke durch Worte, Ton, Zeichen, Farbe oder Gebehrde, immer mehr erdrückt wird und verloren geht unter einem bloßen Schein, je mehr blos auf die Art der Darſtellung und ihren Reiz der künſtleriſche Sinn ſich richtet. Auch nicht der Geiſt nur, die eigentliche Idee

der Kunſt, iſt bei dem Streben nach immer höherer und reicherer Entwickelung in keinem ebenmäßigen Verhältniſſe geblieben mit ſeiner Form, ſondern ſelbſt von der bloßen Intelligenz auch kann leider nichts Anderes gerühmt werden, denn — wohl gemerkt — Geiſt und Intelligenz ſtehen in ſteter Wechſelbeziehung zu einander, und wie das eigentlich geiſtige Element nothwendig erſtickt werden mußte von der Maſſe des formellen Reichthums, ſo konnte damit auch die Intelligenz nicht anders, als nach und nach völlig erlahmen, und weil dieſe in immer engere Schranken ſich zurückzog vor der Allgewalt der Form, konnte auch der Geiſt, das höhere Leben in der Kunſt ſich nicht entwickeln und ausbreiten zu einer wirkſamen Macht. Das iſt eine Folge, welche geboten ward ſelbſt von der Natur, und am beſten beweist ihre Richtigkeit eben der Gegenſtand, den vornehmlich ich hier zu beſprechen mir vornahm, — der Generalbaß.

Was iſt Generalbaß? — die tiefſte Stimme einer Compoſition, heißt es, wenn dieſelbe durch Ziffern und andere Zeichen, die über ihren Noten ſtehen, eine ſolche Einrichtung erhalten hat, daß ſie für ſich ſchon einen Ueber=

blick über die ganze Art und Weiſe, den Gang der Harmonie, ſowohl ihren einzelnen Beſtandtheilen als Modulationen ꝛc. ꝛc. nach, zu gewähren im Stande iſt. Wohl, aber das Wort begreift auch die Kenntniß und die volle Fertigkeit in der Benutzung einer dermaßen eingerichteten Stimme in ſich. Und war nun in der That auch dieſe Kenntniß und Fertigkeit früher von weit größerer Wichtigkeit denn jetzt, weil die Umſtände es ſo erheiſchten, ſo kann ich doch nicht abſehen, daß jetzt gar keine Wichtigkeit und Nothwendigkeit dafür mehr vorhanden ſeyn ſollte? — Allerdings nehmen wir die Partituren früherer Jahrhunderte oder ihre Clavierauszüge, die alten Choralbücher und was alles für Werke mehrſtimmigen Satzes mehr, zur Hand, und nicht etwa wie jetzt noch einige von ihnen gedruckt oder umgearbeitet uns geliefert werden, ſondern wie ſie damals, in ihrem erſten Entſtehen, geſchrieben und gedruckt wurden, ſo finden wir, beſonders bei einfachen Sätzen, faſt niemals die Harmonie vollkommen ausgeſchrieben, ſondern hat man ſich, zumal bei Chorälen, vielen Arien, Duetten und vor Allem Recitativen, mit Aufzeichnung der Singſtimme und des Baſſes begnügt, dieſem die Einrichtung

des Generalbaſſes gegeben, d. h. die übrigen dazu gehörigen Harmonietöne durch Ziffern und andere Zeichen darüber angedeutet, und nun dem Spieler die praktiſche Ausführung über⸗laſſen. Immer vollſtändig durch Noten gegeben findet ſich die Harmonie faſt in keinem dieſer älteren Werke, beſonders nicht in Kirchenſachen, wo der Geſang durchgehends und bisweilen auch die ganze Muſik noch auf der Orgel begleitet wird, oder in denjenigen Werken, in welchen die einzelnen Geſangsparthien nicht von dem ganzen Orcheſter ſo ſehr, als vielmehr von ei⸗nem Taſteninſtrumente oder auch der Theorbe, Harfe und einigen anderen harmoniefähigen Saiten⸗Inſtrumenten accompagnirt werden, und das iſt ziemlich in allen älteren Opern, Canta⸗ten und Oratorien der Fall. Vornehmlich von dem ſogenannten unbegleiteten Recitative findet ſich hier faſt immer nur die Singſtimme und unter derſelben der bezifferte Generalbaß in Noten geſetzt, den dann Contrabaß und Vio⸗loncell ausführen, ſo daß jener den einfachen Baßton, dieſes aber die in Ziffern angedeutete Harmonie im harpeggirten Vortrage angiebt. Daher läßt ſich auch erklären, wie bald und ſchnell früher ein Componiſt mit der Aufzeich⸗

nung ſeiner derartigen Tondichtungen fertig ſeyn konnte: wozu jetzt ein Tonſetzer vier, fünf, ſechs und noch mehr Linienſyſteme voll zu ſchreiben hat, machte man in jener Zeit mit einem Linienſyſteme und in dieſem noch dazu mit den einfachſten Noten ab. Das Vertrauen auf die Bildung des Executors war größer und durfte auch größer ſeyn. Ferner war die gründlichſte Kenntniß und größte Fertigkeit in der Einrichtung wie Behandlung einer Generalbaßſtimme früher von beſonderer Wichtigkeit bei den Directionen vollſtimmiger Muſikwerke. Es geſchahen dieſelben etwa damals nicht ſo wie jetzt, daß nach wohlgehaltenen und viel geübten Proben der Director ſich blos vor ſeinen Pult ſetzt und in der wohl und pünktlich ausgeſchriebenen Partitur die Hauptſtimme nachlieſt, den Takt darnach ſchlägt mit ſeinem Alles leitenden Zauberſtabe, und endlich Acht giebt auf das richtige Einſetzen, Pauſiren und andere beſondere Vorgänge und Nuancirungen der verſchiedenen einzelnen Stimmen und Inſtrumente, ſondern er ſaß vor einem Flügel, Clavicymbel, einer kleinen Orgel, oder war er keines von dieſen Inſtrumenten Meiſter, ſo hatte er die Theorbe in dem Arm, und ſpielte tüchtig nach einem blos

bezifferten Baſſe generalbaßmäßig die Harmonie. Ich will damit keineswegs jedoch der alten Art und Weiſe, eine größere Muſikaufführung, einen Chor, eine Oper oder dergleichen zu leiten, das Wort reden, vielmehr hatte dieſelbe viel Unangenehmes und ſogar Störendes, was ihre Abſchaffung durchaus nicht beklagen, noch weniger ihre Wiedereinführung wünſchenswerth erſcheinen läßt, aber nothwendig war ihretwegen doch die Feriigkeit im Generalbaßſpiel, d. h. im Spiel nach einer generalbaßmäßig eingerichteten Stimme, und war nothwendig aus bezeichneten und noch mancherlei andern Gründen dieſe Kenntniß und Fertigkeit, und nothwendiger zwar, von weit größerer Wichtigkeit noch als jetzt, ſo war ſie natürlich auch wohl weit ausgebreiteter, denn in heutigen Tagen. In der That, vor zwei, drei Decennien, und mehr vor einem halben Jahrhundert noch gab es wohl keinen nur einigermaßen ſeinen Beruf ernſtlich würdigenden Muſiker und namentlich Organiſten, der nicht eine Ehre darin geſetzt hätte, tüchtiger Generalbaſſiſt zugleich zu ſeyn. Schande war für ihn das Gegentheil. Mußte er es doch aber auch ſeyn. Welcher Organiſt hätte vermocht, ohne dieſe Kenntniß des Generalbaſſes auch nur einen

Tag ſeinen Dienſt zur Genüge zu erfüllen? — Die Choralbücher waren nicht anders eingerichtet, als generalbaßmäßig, in einem obern Linienſyſteme war die Melodie des Liedes in Noten vorgeſchrieben und in einem untern der Baß dazu gegeben, die begleitende Harmonie dazu zu greifen, das weite Intervall zwiſchen Melodie und Baß in wohlgefälliger und auch harmoniſch richtiger Ordnung auszufüllen, blieb ihm, dem Organiſten überlaſſen, zur Leitung dabei wie leiſe Winke nur einige Ziffern und ein Paar ſonſtige Zeichen über dem Baſſe vor ſich habend. Bei einer Kirchenmuſik fehlte ſogar ſeiner Notenparthie noch jene Melodie, und er hatte nur nach einem bezifferten Baſſe zu begleiten. Nicht anders war es mit einem Chordirektor, einem Muſikmeiſter, ja jedem einfachen Accompagniſten, und wer ſonſt ſich mit vollſtändigen Muſiken zu beſchäftigen hatte. Jetzt aber iſt dies Alles um ein Bedeutendes anders geworden; wohl ſorglich ſind die Partituren, Clavierauszüge, die Stimmen pünktlich ausgeſchrieben, und die Componiſten laſſen lieber von einem ganzen Orcheſter das Accompagnement ihrer Cantilenen führen, ehe ſie auch nur einen Augenblick dem Vertrauen ſich hingeben, deſſen

Mangel in früheren Zeiten für einen Verrath an der ganzen muſikaliſchen Welt gegolten hätte. Indeſſen, habe ich damit bewieſen, daß ſchon die Vernachläſſigung des Studiums des Generalbaſſes hinreicht, uns zu überzeugen, daß nicht der Geiſt der Kunſt blos, die Idee derſelben, gleichen Schritt gehalten hat in ihrer Entwickelung mit der Form, ſondern auch die reine Intelligenz ſogar überflügelt und in den Hintergrund getrieben worden iſt von den Kräften, die jener ungemeine Glanz in der formellen Ausbildung erforderte, ſo liegt hierin, in dem dadurch entſtandenen Mangel an künſtleriſcher Intelligenz zugleich auch ſchon der Beweis für die noch ſtets vorhandene Nothwendigkeit der Kenntniß und des Studiums des Generalbaſſes. Man rufe die erſten unter den Violoncelliſten von heute zuſammen: zum Erſtaunen geſchickt ſind ſie in der Behandlung ihres Inſtruments, was Fertigkeit und Bravour anbelangt, und wir möchten Angſt haben über die Entrechats, die ſie auf den vier Saiten ſchlagen, daß ſie die Finger zerbrechen, und rufen laut ein Bravo in der Ungewißheit, ob es wirklich ein bloßes Violoncell iſt, das wir da hö-

ren, über die außerordentliche Sicherheit, mit der die tauſenderlei Läufe und Triller geſchehen, auch wohl daß ſich Etwas von Seele und Gefühl in den Vortrag miſcht, aber legen wir ihnen die Stimme eines ganz einfachen Recitativs von einem Meiſter aus dem vorigen Jahrhunderte vor, wie viele werden ſeyn, die es zu accompagniren vermögen, bis die fatalen Hieroglyphen, die deutlichen Ziffern, in wirkliche Noten umgewandelt ſind? — Wenige, ſehr wenige, unzweifelhaft. — Noch klarer aber, deutlicher, beſtimmter und überzeugender tritt jene auch jetzt noch vorhandene Nothwendigkeit und äußerſte Nützlichkeit, wie hoher Werth der Generalbaßkenntniß in die Augen, wenn wir die Hülfswiſſenſchaften und die mancherlei weitere Gewandtheit und Fertigkeit noch in Erwägung ziehen, deren Beſitz unerläßliche Bedingung iſt, wenn in der Kenntniß des Generalbaſſes ſowohl auch nur einige Gründlichkeit und Fertigkeit, als von ihrer Anwendung der volle Nutzen erreicht werden ſoll.

Niemand in der Welt nämlich, und wäre es in praktiſcher und techniſcher Hinſicht auch der geſchickteſte Muſiker, wird im Spiel des Generalbaſſes, d. h. — ich wiederhole es noch

einmal — im Vortrage der Harmonie oder des harmoniſchen Accompagnements einer Muſik oder Melodie nach einer blos generalbaßmäßig (mit Bezifferung) eingerichteten einfachen Unterſtimme (Baß), auch nur einige Vollkommenheit erlangen, der nicht zugleich auch und zwar eine gründliche Kenntniß der Harmonie überhaupt beſitzt; denn es iſt ganz unmöglich, die mancherlei Wendungen, die in dieſer vorkommen und vorkommen können, das mannigfache Verhältniß der verſchiedenen Stimmen zu einander und den jedesmal andern Effekt derſelben in einem andern Verhältniſſe, und noch viele andere, auf eine gute Anordnung der Harmonie und zweckmäßigen Vortrag derſelben aber weſentlich einwirkende Dinge und Umſtände durch eine bloße Ziffer- oder andere muſikaliſche Zeichen- als Notenſchrift anzudeuten, und wenn nun der Generalbaßſpieler nicht vermöge ſeiner in der Theorie des harmoniſchen Satzes gewonnenen Kunde darauf Rückſicht zu nehmen im Stande iſt, ſo wird er auch bei der fertigſten und vollendetſten Praxis doch niemals etwas Vollkommenes in ſeinem Fache zu leiſten im Stande ſein und umhertappend im Dunkeln die Brauchbarkeit und Tauglichkeit ſeiner Leiſtung ſtets dem

gefälligen, aber ſelten treuen Glücke überlaſſen müſſen. Dann iſt für den Generalbaßſpieler — was ſich übrigens von ſelbſt verſteht — erforderlich die vollſtändigſte Kenntniß der ſogenannten Baßbezifferung und übrigen im Generalbaß vorkommenden Zeichenſchrift. Es iſt dieſe das Alphabet der Sprache, in welcher er ſeinen Vortrag hält. Drittens verlangt eine wahrhaft künſtleriſche Leiſtung im Spiele des Generalbaſſes auch eine hinlängliche Kenntniß der Compoſition, wenigſtens in ſo weit, als ſolche nicht entbehrt werden kann, die unter ſich verſchiedenen Formen der mancherlei Tonſtücke zu verſtehen, denn auch dieſen gemäß iſt beim Spiel des Generalbaſſes zu handeln, wenn der Charakter des Ganzen nicht darunter leiden und unklar, verwiſcht und verwirrt werden ſoll. Anders z. B. verlangt eine Arie, anders wieder ein Choral, und noch anders ein Recitativ begleitet zu werden. Viertens iſt dem vollendeten und fertigen Generabaßſpieler nothwendig, daß er verſteht und Rückſicht zu nehmen weiß auf alle Intentionen des Componiſten ſeines eben vorzutragenden Tonſtücks, damit er nicht das eine oder andere Mal mit demſel-

den in Widerſpruch geräth, und nicht z. B. ſanfte oder abſichtlich minderſtimmige Sätze ſtark und vollgriffig begleitet, tiefe Sätze durch ein hochliegendes Accompagnement und umgekehrt hoch liegende Sätze durch ein tiefes harmoniſches Tonſpiel in ihrem Sinne und ihrer Wirkung ſtört, durch abweichende Lagen den Zuſammenklang zerreißt, zerſtückelt, mit einem Worte verhäßlicht oder gar Fehler hineinträgt, die vorher nicht darin zu finden waren, u. d. gl. mehr. Daher muß er namentlich ſich den Gang der Compoſition in allen denjenigen Punkten genau einprägen, die durch die Zifferſchrift nur ganz unvollkommen angegeben werden können, wie z. B. hinſichtlich der Taktgliederung, und ſollte — fünftens jedes Tonwerk, das er nach einer bloßen Generalbaßſtimme zu begleiten hat, vor dieſem ſorgfältig durchſtudiren, was aber auch nicht geſchehen können wird, wenn ihm nicht eine genügende, umfaſſende Kenntniß der Harmonie ſelbſt und theilweiſe auch der Compoſitionskunſt zu Gebote ſteht. Ganz beſondere Rückſicht erfordert ſechſtens die etwa zu begleitende Singſtimme. Iſt der Generalbaßſpieler in einen ſolchen Fall geſetzt, was ſehr oft vorkommt und vorkommen kann, ſo hat er nicht etwa blos auf

die Intentionen des Componiſten, ſondern auch auf die des Sängers genaue Acht zu geben, und ſich dieſem mit aller Sorgfalt eng anzuſchließen, daß er mit ihm hoch und mit ihm tief, mit ihm voll und kräftig und wieder mit ihm matt und ſchwach, mit ihm ſtark und wieder mit ihm ſanft u. ſ. w. werde, ja den Schwächen deſſelben muß er ſogar noch möglichſt abzuhelfen ſuchen, und z. B. unvermerkt ihn zum ſicheren Einſatze leiten, bei möglich vorkommenden Verirrungen in die rechte Bahn und das richtige Geleis zurückführen, dabei doch auch ſich ſelbſt gleichſam hinter dem Sänger vergeſſen machen, und Alles ſo einrichten, daß es allein von dem ſicheren und freien Geiſte des Sängers auszugehen ſcheint. Der Generalbaßſpieler muß in ſolchem Fall alſo nicht blos die Kunſt des Satzes und die Geſetze der Harmonie, ſondern auch jene ſchwere Kunſt des Accompagnements und der Begleitung in ihrem ganzen Umfange und ihrer vollen Bedeutung verſtehen. Endlich fordern wir und mit vollem Rechte auch von dem guten Generalbaßſpieler eine ſorgfältige Kenntnißnahme deſſen, was unter gewiſſen Umſtänden allgemein, oder in der Periode oder Schule des Componiſten oder auch in

deſſen beſonderer Schreibart beſonders und gemeiniglich zu geſchehen pflegt, alſo hiſtoriſche Kenntniſſe und ein critiſches Urtheilsvermögen.

Breche ich hier kurz ab, ſo veranlaßte dies das eigene Erſtaunen über die außerordentlich vielen Nebenkenntniſſe und tiefen Einſichten in ſo mancherlei und immer doch ſehr weſentliche Zweige, ja ſelbſt in den eigentlichen Kern und das Herzblatt der muſikaliſchen Kunſt, welche dem Generalbaſſiſten nothwendig ſind, wenn er als ein ganzer Mann ſeines Fachs wirken, erſcheinen und geſchätzt ſeyn will. Weſſen Bruſt, der Liebe zur Kunſt hegt, und der mehr von ihr will als eine blos angenehme Unterhaltung und unſchädliches Mittel gegen die Langweile, wird da ſich nicht mit bitterm Schmerz, tiefer Trauer erfüllen über den großen, unerſetzlich großen Verluſt an wahrhaſt künſtleriſcher, ächt muſikaliſcher Intelligenz, der uns ward und werden mußte durch die immer weniger dringend gewordene Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung des Generalbaßſpiels!? — Wer wird zu den Mitteln noch ſonderlich greifen und dieſe ſich zu eigen machen, wenn der Zweck nicht mehr hat einen beſonders belohnenden

Werth? — Als es noch zur Ehre, zum heiligſten Bedürfniſſe des Standes für faſt jeden Muſiker gehörte, ein guter Generalbaſſiſt zu ſeyn, mochte er ſich auch abquälen in dem Kampfe um die Herrſchaft über die dazu nöthigen Mittel; jetzt reicht ja aus für ihn, einigen Ruf und ein gewiſſes Anſehen in der großen Welt zu erlangen, wenn er eine Summe praktiſcher Fertigkeiten ſich angeeignet hat auf ſeinem Inſtrumente, und dieſelbe geltend zu machen weiß mit dem möglichſt glänzendſten Erfolg, und warum da noch durch ein Studium in der übrigen Zeit ſich Schweiß abdringen laſſen, deſſen Nothwendigkeit und Fruchtbarkeit ſo wenig gebietend und einladend, ermunternd hervortritt? — Ich zweifle nicht, daß Hunderte meiner Leſer hier alſo fragen, und nicht ahnen den Fluch, den ſie auf ihr eigen Haupt damit flehen. Allerdings weit nothwendiger und von ungleich größerer Wichtigkeit denn jetzt war ehedem die Kenntniß und Fertigkeit in dem Gebrauche des Generalbaſſes; der Grund davon liegt in den Zuſtänden der Zeit und der Richtung, welche die Kunſt in derſelben nimmt. Ich habe ſie angedeutet. Allein ſollten der leidige Formalismus und Materialismus, welche das haupt-

ſächlichſte Gepräge ausmachen des allgemein künſtleriſchen Strebens unſerer Tage, in Wahrheit eine ſolch' entſchiedene und durchgreifende Gewalt in der Richtung der Kunſt für ſich auch ſchon gewonnen haben, daß unter ihrer Laſt wirklich jene Kenntniß und Fertigkeit bereits völlig überflüſſig geword en iſt? — Sollte in der That die höhere Kunſtbildung ein Studium und eine Geſchicklichkeit entbehren können, die, wie gezeigt, ſo tief, ſo durchdringend in ihr ganzes innerſtes Weſen eingreifen, all' ihr Seyn berühren? — Sollte der Muſiker von Fach, wenn er nur einigermaßen mehr ſeyn will, denn eine bloße lebende Maſchine, die getrieben wird von einem geheimen Mechanismus, gar kein Generalbaſſiſt mehr zu ſeyn brauchen? — Urtheile ſo, wer da will und mag oder kann, ich nicht, der ich gleichwohl offenen Sinnes gewandelt bin an der Quelle des Schönen, wo keine Bildung duldet einen die Freiheit beengenden Zweck. Was Geiſt und Seele erfüllt mit überall beſiegender Kraft, erſcheint ſtets auch als ein unentbehrliches Bedürfniß, denn der Geiſt nur iſt es, der uns erhebt über alle gemeine Wirklichkeit und die Alltäglichkeiten des Lebens weit hinaus, und die Seele, welche uns leiht

ein leiſes Entzücken, in dem wir erſchauen die hohe Beſtimmung des Menſchen und mit ihr des ſchönſten Eigenthumes, das dieſem gegeben, der Kunſt erhabenen Zweck, welcher iſt Veredlung des Daſeyns. Wie ſehr aber das Studium und die Kenntniß des Generalbaſſes auch dieſem Zwecke fördernd entgegenwirkt, beweiſen, wenn Nichts weiter, auf den erſten Blick jene mancherlei Hülfswiſſenſchaften, die demſelben unverhinderlich vorausgehen müſſen. Doch auch praktiſch, von bedeutendem praktiſchen, materiellen Gehalte iſt der Nutzen, den dieſes Studium gewährt, und tritt ſelbſt von dieſer Seite auch jetzt noch ſeine Nothwendigkeit hervor, ſo ungleich höher, im Vergleich zu den mancherlei verſchiedenen Kunſtzuſtänden, dieſelbe früher ſich geſtaltet haben mag; denn noch iſt die heilige Muſik, wo die Orgel mit andern Inſtrumenten kräftig zuſammenwirkt, zu gutem Glücke nicht ganz verbannt aus unſern Kirchen, und noch ſind z. B. die Choralbücher nicht ganz verſchwunden und außer Gebrauch gekommen, in welchen außer der Melodie die Harmonie der Lieder nur verzeichnet iſt durch einfache Ziffern über einem begleitenden Baß, und nach welchen Geſetz und Ordnung fordern, daß der Organiſt den Geſang

ſeiner Gemeinde gut und richtig, d. h. zweckgemäß begleite; noch auch iſt kein beſſeres Mittel gefunden, die mancherlei Modulationen und Uebergänge in der Harmonie eines Tonſtücks genauer zu beſtimmen und leichter ſie zu erkennen als eben der Generalbaß mit ſeiner Zifferſchrift, und noch ſind wir in dem Lauf der Zeiten lange nicht weit genug vorangeſchritten, und hat unſere Bildung die graue Vergangenheit ſo weit überflügelt, daß wir, namentlich in der Kirchenmuſik, ihre Werke nicht mehr nothwendig gebrauchten zu regelnden Muſtern, und wer verſteht ſie, wer vermag ihren Werth, ihren Inhalt und ihr Weſen zu entziffern, ohne jene Kenntniß des Generalbaſſes? — wer ſie aufführen und ſpielen und an ihrem tiefen, erhabenen, mächtigen Geiſte ohne ſolche ſich zu erbauen? — Niemand, möchte man antworten, denn keins faſt unter allen dieſen Werken, das nicht, wenn auch nicht durchgängig, ſo doch an der einen oder anderen Stelle, auf die eine oder andere Weiſe ſolche Kenntniß und Fertigkeit vorausſetzte, und k e i n Muſiker, bin ich in ſolchem Hinblicke dreiſt genug hier öffentlich zu behaupten, k e i n theilnehmender Freund und Ausüber unſerer Kunſt, dem es um eine ächte und vollſtändige Bildung in ihr in

Wahrheit zu thun iſt, und der nicht blos der Gegenwart mit ihren vielen Verkehrtheiten, ſondern der Kunſt als ſolcher in ihrem ganzen Umfange lebt, am wenigſten aber der Organiſt und angehende Componiſt und Director irgend eines muſikaliſchen Vereins, kann daher auch jetzt ſchon dieſelben, jene genaue Kenntniß und das Studium des Generalbaſſes nur im Mindeſten entbehren. Die Kunſt bleibt Kunſt, ſagt Göthe, und wer ſie nicht durchgedacht, darf ſich keinen Künſtler nennen. Zum Durchdenken der Muſik aber bietet der Generalbaß die erſte Hand, und was der Menſch ſchafft, iſt meiſtens nur für kommende Zeiten geboren. So nehmen wir auch in der Muſik die ſchönſten Gaben, an denen wir ehrfurchtsvoll hangen, nur aus der Vergangenheit, und einen Schritt blos zurückgethan in dieſe, ſteht die Forderung der Generalbaßkenntniß als die eines unerläßlichen Tributes da. Wäre es denn überhaupt auch wohl recht, wäre es — wie ich ſchon ſagte — nicht ein ſchändlicher Verrath an der Kunſt ſelbſt und unſerm künſtleriſchen Berufe gleichſam, wenn wir jetzt, ſelbſt bei minderer Nothwendigkeit, die zudem nur herbeigeführt wird durch das unſerer ſelbſt unwürdige Streben nach blos

glänzender Formalität und leidiger Bequemlichkeit, in ſtrengem Verfolgen dieſes geiſtloſen und ſomit unſerer Beſtimmung ganz zuwider laufenden Syſtems verachtend hinblicken wollten auf das, was, Geiſt und Seele ſtärkend, ganze Jahrhunderte hindurch der Stolz unſerer Vorfahren war? — Iſt er wirklich werth, einen ganz geringen Platz nur in unſerer Kunſt und deren Wiſſenſchaft einzunehmen, der Generalbaß? — Ich frage, und — — bin verlangend, ob ich wahrhaft eines Andern belehrt werden kann, als was ich hier und am angeführten Orte darüber ausſprach.

2.

Einfluſs der Reformation auf die muſikaliſche Cultur,

beſonders in Deutſchland.

Beſonders war es in Deutſchland, wo die faſt ausſchließlich wiſſenſchaftliche Richtung der Kunſt im 15ten und Anfangs auch 16ten Jahrhunderte mit ihren naturgeſetzlichen Rückwirkungen auf den eigentlich äſthetiſchen Theil derſelben, auf Geiſt und Gemüth zugleich, eine allgemeinere Theilnahme fand, und wo politiſche Verhältniſſe ſowohl als religiöſe Zuſtände, denen die Muſik doch immer vorzugsweiſe noch diente, ihr in ſolcher Beziehung auch bereitwillig Thor und Riegel öffneten. Ich brauche die mancherlei reactionären Ereigniſſe, welche zu Anfange des 16ten Jahrhunderts in Kirche und Staat auf deutſchem Boden in wunderbar eilendem Drange ſich folgten, nicht beſonders aufzuzählen; die allgemeine Weltgeſchichte hat ſie

nur zu laut und deutlich in ihrem Buche mit unauslöſchlichen Schriften verzeichnet. Die immer drückender gewordene römiſche Hierarchie hatte ſchon im 15ten Jahrhunderte und noch früher Auflehnungen aller Art und von allen Seiten her veranlaßt, doch immer auch wieder mit dem ſcheinbar glücklichſten Erfolge unterdrückt. Je zuverſichtlicher indeß dadurch gemacht, deſto mehr beſchleunigte der römiſche Hof endlich auch einen Ausbruch der Kirchen- und damit im Ganzen auch einer Staats-Verbeſſerung, deſſen Vereitlung gar nicht mehr in ſeiner Macht ſtehen ſollte. Durch die Belebung des Studiums der griechiſchen und hebräiſchen Sprache, durch welche der allbekannte Reuchlin im Stillen gewirkt, und durch die Verbreitung eines gebildeten Geſchmacks, wodurch Erasmus dem Geiſte der Zeitgenoſſen eine freiere Richtung ſchon gegeben hatte, war das Warum? nach allen Seiten hin, in religiöſen wie allen ſonſtigen Dingen, das weſentlichſte Element des menſchlichen Denkens geworden. Die gewohnheitsmäßige Anhänglichkeit an Alles, was man hätte Satzung nennen dürfen, namentlich in Kirchenangelegenheiten, mochte groß geweſen ſeyn, und hie und da auch noch immer

groß bleiben: keiner der beſſeren Geiſter vermochte doch mehr, dieſelbe auf eine genügende Weiſe zu beantworten, und beobachteten dieſelben auch ſtets noch den alten Cultus, mit dem zumal nun und Nichts in der Welt wohl in einer engeren Verbindung ſtand denn die Muſik, ſo thaten ſie demſelben doch auch, und was daran klebte, nicht nur in ihren gelehrten Unterſuchungen, ſondern ſogar durch Spottgedichte aller Art auf Mönchsweſen und Pabſtthum ſelbſt bei dem Volke immer mehr Abbruch, bei dem auf ſolche Weiſe nicht weniger, als bei den eigentlichen ſogenannten Erleuchteten das Prinzip und die Kraft des Selbſtdenkens und Selbſtprüfens zu lebendiger Wirkung erweckt wurde, ein Princip, das nothwendiger Weiſe nun auf die Kunſt, welche ſo weſentlich mit dem öffentlichen Leben verbunden iſt, einen ſo integrirenden Theil deſſelben — möchte ich ſagen — ausmacht denn die Muſik, ebenfalls nicht ohne die weſentlichſten Folgen bleiben konnte. Luther trat auf. Bei aller Anhänglichkeit an den Pabſt, von welcher er ſich auch lange nachher noch nicht losmachen konnte, hatte ihn der Unfug jedoch, den Johann Tezel im Namen des heiligen Vaters und des Erzbiſchofs von Mainz auch

unter ſeinen Beichtkindern mit dem Ablaßkrame trieb, zu ſehr entrüſtet, als daß er glauben konnte, länger ſchweigen zu dürfen. Es war am 31. Oktober 1517, als er durch den Anſchlag der bekannten 95 Theſen an der Schloßkirche zu Wittenberg das erſte Zeichen zur Reformation gab. Pabſt Leo X. wollte Anfangs zwar von dem „geringen Handel" des deutſchen Auguſtiners gar keine Notiz nehmen, und verachtete es mit ſeinen Prieſtern, ſich von demſelben Weisheit predigen zu laſſen; doch leuchtete ihm, wie nachgehends noch mehr dem Pabſt Adrian VI., bald die drohende Gefahr ein, nur war es ſchon zu ſpät, das hochlodernde Feuer zu löſchen. Dem allerdings noch immer ſehr mächtigen Prieſterthume ſtand die indeß doch ſchon ungleich mächtiger gewordene Gewalt des erwachten Geiſtes des Lichts und der geiſtigen Freiheit entgegen, und Luther war wahrlich auch nicht der Mann, der auf halbem Wege ſtehen bleiben mochte oder durch bloße Gewalt-Sprüche ſich hätte einſchüchtern laſſen. Was ein Conrad Wimpina, Sylveſter Prierias, Jakob Hochſtraten, Eck und Andere für Bannſchriften gegen ihn ſchleudern und verbreiten mochten: ſie verfehlten ihren Zweck, und

Luthers Schriften, worin er die eingeſchlichenen Mißbräuche mit der ihm eigenthümlichen Kraft und Freimüthigkeit angriff, fanden, in unzähligen Abſchriften und Abdrücken verbreitet, überall einen guten Boden, und machten ſeine Sache bald zur Sache der deutſchen Fürſten, des Adels und des deutſchen Volkes. Doch wir wiſſen auch, welche Erziehung er genoſſen, welche mannigfaltige Lebensſchickſale er in ſeiner Jugend bereits erfahren, wo dieſelben die kräftigſten und dauerndſten Eindrücke zurückgelaſſen, und welcher Mittel er ſich in Folge dieſer beſonders bediente, auch das Herz des letztern vornehmlich für ſeine Unternehmungen, ſeine Worte und ſeine Thaten, zu öffnen, für deren geiſtige Aufnahme bereits jenes immer allgemeiner erwachte Prinzip des Selbſtdenkens und Selbſtprüfens, jene ſtets mit aller Kraft ihres Inhalts im öffentlichen Leben fertige und laut werdende Frage des Warum? — geſorgt hatte.

Zu Eisleben, von armen, den Bergbau treibenden Eltern geboren, hatte er ſich, als Mitglied des Sängerchors zu Eiſenach, in früher Jugend ſchon faſt ganz allein durch Muſik ſelbſt ſein Brod verdienen müſſen. Sein Talent zur Kunſt war es, das ihn hinwegführte

von dem kümmerlichen Lebenspfade ſeiner Eltern, und ſeine Fertigkeit in derſelben nachgehends, welche ihm des Lebens Nahrung und Nothdurft verſchaffte und ſicherte; die Muſik, welche ihm Troſt gab in kummervollen Augenblicken, und welche auch das Herz derer erweichte und lenkte, von denen er Unterſtützung und Hülfe bedurfte und erwartete. An ſich ſelbſt hatte der erleuchtete Mann frühzeitig die gewaltige Kraft der Kunſt der Töne erprobt und erfahren, in ſeinem Leben, dann auch an Andern ſo manche Beſtätigung deſſen gefunden, was die eigene Seele vielleicht früher nur in einſamer Vermuthung geahnet: hätte er nicht ſollen da, wo er der Kräfte und kräftigen Mittel, auf Kopf und insbeſondere Herz zu wirken, ſo viele und große bedurfte, auch ihrer gedenken ſollen, die bis zur Stunde, von Anfang an, ihm eine getreue Begleiterin durch Freude und Schmerz, eine unſchuldige Theilnehmerin und freundliche Tröſterin in allen Angelegenheiten des Lebens geblieben war? — Kaum hatte die erſte Gemeinde nach ſeinen Anordnungen in Sachſen ſich gebildet, ſo führte er auch den deutſchen Choral als religiöſen Volksgeſang in der Kirche ein, bearbeitete, dichtete und componirte dazu eigens paſſende

Lieder, gab Sammlungen davon heraus, und welchen unüberwältigenden Fels er damit ſeinem großen Reformationswerke unterſtellt hatte, mag das einfache Wort jenes Cardinals beweiſen, der, den Enthuſiasmus, die begeiſternde Allgewalt in dieſen Liedern bemerkend, voll ebenſo viel Staunens als Bewunderung zu behaupten keinen Anſtand nahm, daß die Lutheriſchen ſich in ihre Kirche hineinſingen. Welche Mittel das Pabſt- und Prieſterthum ergreifen mochte, dem immer weiter um ſich greifenden Werke der Reformation Einhalt zu thun; welche Grauſamkeiten ihre Anhänger, namentlich aus den unteren Kreiſen des eigentlichen Volkes, von jener Seite her hie und da erdulden ſollten; ob Bannflüche von dem heiligen Stuhle erſchallten; ob Sorbonne oder Inquiſition Luther ſammt ſeinen Anhängern verdammte, und nicht wenige von letzteren ſogar einmal zum öffentlichen Schreckniß hinrichten ließ: einmal angeſtimmt in heiliger Verſammlung des Volks das Lied „Ein feſte Burg iſt unſer Gott“ oder welches dem ähnliche, und Muth und Kraft war wieder erwacht in hochauflodernder Flamme, zu trotzen jeder menſchlichen Gewalt allein für das Reich der Freiheit und des Lichts.

So unleugbar indeſſen dieſe Gründung des deutſchen Choralgeſanges vornehmlich nur durch das Werk der Reformation und ſeine nächſten Zwecke hervorgerufen oder veranlaßt ſeyn mochte, ward ſie alsbald doch auch für die Tonkunſt ſelbſt, als ſolche an und für ſich, und deren Fortbildung von hoher und ſehr weſentlicher Bedeutung. Zwar hatte Luther, ſammt ſeinen muſikaliſchen Freunden, zu welchen die gelehrteſten Tonſetzer des damaligen Deutſchlands gehörten, wie ein Walther, Senfl, Agricola und Rupff, alle jene Choräle nur in den bisher üblich gewordenen und von Glarean ſyſtematiſch feſtgeſtellten 12 ſogenannten Kirchentonarten geſetzt; allein in Folge ſeines überall ſich frei und ungebunden äußernden Sinnes, gleichwohl damit zuerſt auch die ſchweren Feſſeln einer ſteifen Canonik geſprengt, welche — wie erkannt — von den Niederlanden herüber gekommen, jetzt meiſtentheils noch die herrſchende Tonweiſe aller Länder ausmachte, und lediglich nach herzergreifendem, auf Geiſt und Gemüth zugleich wirkendem Ausdrucke ſtrebend mit dieſen Chorälen einen äſthetiſchen — wenn auch nur erſt Schimmer und noch nicht vollen Glanz über die Kunſt der

Compoſition ausgegoſſen, der, wie mächtig er auf die Kirche einwirkte, ſo ſpäter, zu allerwärmender Sonne ſich geſtaltend, auch auf das große, weite, geſammte Reich der Tonkunſt übergehen mußte, und ſo jedenfalls den deutſchen Choral zu einem frommen, edlen Vermittler erhob zwiſchen der Muſik der Kirche, wo ſolche bisher allein nur als eigentliche Kunſt und Muſik gelten ſollte, und der des Volkes, welcher verachtungsvoll die canoniſche Gelehrſamkeit nur zuzuwerfen pflegte, was unwürdig ihrer wie Broſamen von dem geheiligten Tiſche ihrer muſikaliſchen Weiſe gefallen.

Wiederholt ſchon hat man gewagt, Luther zum Vorwurf zu machen, daß er die Meſſe abgeſchafft und dadurch der Muſik geſchadet habe; indeß beruht dies auf einem erweisbaren Irrthum *. Luther ſchaffte die Meſſe nicht eigentlich ab, ſondern änderte dieſelbe, wie den ganzen Ritus und die geſammte Liturgie, nur in ſo weit, als ihm dies zur Erreichung ſeines Zwecks, der vornehmlich in einer größeren Angemeſſenheit

* Die Verbannung der Meſſe aus der ſog. evangeliſchen Kirche iſt weit jünger, wie man unter andern auch aus meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt," Art. Liturgie, erſehen kann.

des öffentlichen Gottesdienſtes zu den geiſtigen wie religiöſen Bedürfniſſen des Volks als ſolches beſtand, nothwendig erſchien, und als es durch den übrigen Inhalt ſeiner Lehre unabweislich geboten war; und da er auch in dem muſikaliſchen Theile der Meſſe, ſo wie dieſe bis dahin eingerichtet zu ſeyn pflegte, durchaus kein Element aufzufinden vermochte, das zur gemüthlichen Erbauung und erhebendern Seelenſtimmung des Volks irgend etwas Weſentliches hätte beitragen können, für das Volk insbeſondere doch aber, und nicht für die Paar Hundert muſikgelehrte Cantoren, Sänger ꝛc. ꝛc. blos, ihm die „heilige Muſica" vornehmlich geſchaffen zu ſeyn ſchien, dieſe Muſica, „die ihm eine der ſchönſten und herrlichſten Gaben Gottes war, welcher der Satan freilich zwar ſehr feind ſeyn müſſe, da man ſehr viele Anfechtungen und böſe Gedanken damit zu vertreiben vermöge," ſo legte er ſeine, wie zweckthunlich, ſo zweckgemäß verbeſſernde, ſeine reformirende Hand auch an dieſen „ſtorrigen" Theil.

Er hatte dazu früher ſchon die beiden churfürſtlichen Capellmeiſter, den ſchon genannten Conrad Rupff und Walther, zu ſich nach Wittenberg kommen laſſen, und mit denſelben

reiflich ſich über den Zuſtand und die mögliche Verbeſſerung des Kirchengeſanges, namentlich aber über das Weſen der 8 ſogenannten Kirchen-Töne berathſchlagt. Nach ſorgfältiger Erwägung ihrer Anſichten theilte er der Epiſtel, welche nebſt dem Evangelium von den Geiſtlichen abgeſungen wurde, den 8ten, und dem Evangelium den 6ten Ton zu, d. h. für die Melodie der Epiſtel wählte er die 8te und für die des Evangeliums die 6te jener 8 Gregorianiſchen Kirchentonarten oder vielmehr Tonleitern, und mit den merkenswerthen Worten zwar: „Chriſtus iſt ein freundlicher Herr, und ſeine Reden ſind lieblich, darum wollen wir sextum tonum zum Evangelium nehmen, und weil St. Paulus ein ernſter Apoſtel iſt, wollen wir octavum tonum zur Epiſtel ordnen,“ welche Worte einen unwiderſprechlichen Beweis liefern, welchen hellen Blick Luther vor allen ſeinen Zeitgenoſſen ſchon in das eigentliche Weſen der Tonkunſt gethan hatte, und wie er ſelbſt unter den verſchiedenen Tonarten auch ſchon einer jeden einen eigenthümlichen pſychiſchen Charakter beilegte. Nach jener Beſtimmung ſchrieb er dann eigenhändig die Noten über die Epiſteln, Evangelien und Einſetzungsworte, ſang ſie den

beiden Capellmeiſtern vor, und behielt nun dieſe ſo lange in Wittenberg, bis er, mit ihrer Hülfe, die Berichtigung und Vereinigung des deutſchen Kirchengeſangs durchaus vollbracht hatte, ſo daß ſie, vor ihrer Abreiſe noch, nicht allein die erſte deutſche Meſſe in der Pfarrkirche zu Wittenberg mit anhören, ſondern auch eine Abſchrift vom Ganzen mit nach Torgau zur weiteren Verbreitung der Sache nehmen konnten, welcher dieſe dann ſchnell auch durch den außerordentlichen Beifall, den der deutſche Geſang überall fand, theilhaftig wurde.

Um auf jede mögliche Weiſe aber dem Volke die „edle Muſika“ zugänglich zu machen und dadurch ein (im wahren Sinne des Worts) „herzinniges“ Band zu gewinnen zwiſchen Kirche und öffentlichem Leben, das jene zu dieſem und dieſes zu jener näher zu bringen im Stande ſeyn möchte, ging Luther, nach vollbrachter Meß-Umgeſtaltung, welche nothwendig zu einem deutlicheren Verſtändniß und ſomit wirkſameren Genuß derſelben auf Seiten der Gemeinden beitragen mußte, nun auch aus der Kirche hinaus in das öffentliche Leben ſelbſt, und ſorgte für Verbeſſerung des Geſangs der öffentlichen Sängerchöre, welche ſich vor ſeiner Zeit

ſchon in mehreren Städten dadurch gebildet hatten, daß Knaben und junge Männer, welche zum geiſtlichen Stande beſtimmt waren und ihre Vorbildung auf den lateiniſchen Schulen erhalten ſollten, unter Leitung eines Cantors oder ſogenannten Präfecten zuſammentraten, und, um die Mittel zum Unterhalt auf jenen Schulen zu gewinnen, für Geld mehrſtimmige Muſikſtücke, als Motetten u. dgl., auf den Straßen abſangen. Bisher waren dieſe Muſikſtücke meiſtens contrapunktiſche Sätze über irgend einem lateiniſchen Text geweſen, und ſolche nur ſparſam oder gar nicht verſtehend hatten die reicheren Bewohner der Städte eine Gabe dafür mehr nur als vornehmes Almoſen angeſehen, denn auf den Geſang ſelbſt ſonderlich geachtet, was natürlich auf deſſen ſorgſame Pflege dann auch nicht wieder ſehr förderlich zurückwirken konnte. Luther dagegen wollte, daß deutſche, und zwar meiſt mit Religion in Verbindung ſtehende Lieder und derartige Geſänge auch auf den Straßen, mitten unter dem Volke, gehört würden, und componirte zu dem Ende entweder ſelbſt oder beſorgte von Anderen dahinſchlagende Tonſtücke für jene Chöre. Kaum auch war der Anfang damit ge=

macht worden, als ſich eine ungleich größere Theilnahme für dieſe Geſangsanſtalten kund gab, was ihre Einnahmen um Vieles vermehren und dadurch der weiteſt verbreiteten Nachahmung der Lutheriſchen Anordnungen die kräftigſten Hebel unterſetzen mußte. Mag es ſeyn, daß Luther bei allen dieſen, und, von ſolchem Geſichtspunkte aus betrachtet, überaus klug berechnet erſcheinenden Unternehmungen zunächſt und vornehmlich nur die Privatabſicht im Auge hatte, auch die Gemüther des Volks, auf welche Nichts mehr und tiefer einwirken konnte, als ein allgemein und in jeder Rückſicht verſtändiger Geſang, für das ungleich größere Werk der Reformation zu ſtimmen, deſſen rationellen Werth zu begreifen er in der nicht minder allgemeiner gewordenen höheren Intelligenz die nöthige Bürgſchaft zur Genüge fand, — mag dies auch ſeyn, und mag ſelbſt der Inhalt jener Texte, welche zu ſeinen neuen Liederweiſen zu wählen er für gut fand, als Zeuge dafür angerufen werden können, ſo gingen doch auch für die Tonkunſt als ſolche, für die Muſik an und für ſich, nicht minder nie genug zu ſchätzende Vortheile daraus hervor: als ein unveräußerliches Eigenthum der Menſchheit in den edel-

ſten Formen geſtaltete dieſelbe ſich dadurch immer mehr und mehr, und ſelbſt ihre beſten Pfleger und Jünger hervorrufend aus den Reihen konnte ſie, in ſolcher allgemeinſten Theilnahme, auch ihrem eigentlichſten Zeitpunkte als Kunſt der Seele auch nicht lange mehr weit entrückt bleiben. So darf man wohl ſagen, daß in der Lutheriſchen Reformation auch auf deutſchem Boden die Tonkunſt zunächſt die Vorbereitung erhielt zu der klaſſiſchen Geſtaltung, in welcher bald nach dem ſie ihre Werke einer nie erkaltenden Bewunderung vorzulegen berufen ſeyn ſollte. Doch davon ein Weiteres in meiner Geſchichte der modernen Muſik (Carlsruhe bei Groos); hier blos noch einige flüchtige Blicke auf die ferneren Schickſale der Reformation und ihre Wechſelwirkung mit unſerer Kunſt.

Wie Luther demnach unſre Kunſt einen weſentlichen Antheil nehmen ließ an ſeinem großen Werke der Reformation und keineswegs, was mehrere ſeiner Gegner, denen die Aeußerlichkeiten im Cultus von nur gar zu hoher Bedeutung ſcheinen mochten, ihm zum Oeftern zum Vorwurf zu machen pflegten, (wie er ſelbſt ſich ausdrückte) „der Meinung war, daß durch's

Evangelium alle Künſte ſollten zu Boden geſchlagen werden und vergehen, vielmehr alle Künſte, aber inſonderlich die Muſika, gern ſehen wollte im Dienſte deſſen, der ſie geſchaffen", ſo war dieſe, die Reformation ſelbſt, auch wieder nicht ohne den lebendigſten Einfluß und die förderſte Rückwirkung auf jene, und je ruhiger, beſonders während der Abweſenheit des Kaiſers in Spanien, dieſelbe namentlich in Sachſen und Deutſchland fortſchritt, einen deſto höheren Aufſchwung auch nahm in bezeichneter ächt künſtleriſcher Richtung ebendaſelbſt die Muſik. Zwar hätte man glauben ſollen, daß die Entzweiungen, an welchen es auch der neuen Kirche, und in dem Innerſten ihrer Seele ſogar, bald nicht fehlte, wie die mancherlei übrigen betrübenden Ereigniſſe, welche theils als unabweisliche Folgen damit verbunden waren, ſolchem Aufſchwunge anderer Seits wieder ſehr hemmend und erlahmend hätten in den Weg treten ſollen; allein eben als ein ſo außerordentlich mächtiges Hülfsmittel in Durchſetzung beſonders religiöſer und moraliſcher — überhaupt dergleichen Plane erkannt, die ihr Gebäude auf Geiſt und Gemüth des Menſchen zugleich aufzurichten haben, ward ſie, ſelbſt innerhalb der betrübendſten dieſer

und dergleichen Vorgänge, nicht vergeſſen und als treue, heilige Mittlerin verehrt, gepflegt und geübt, und ſo mit ausdrücklicher Sorgfalt und Abſicht gleichſam jeder und irgend welcher ſtörenden Einwirkung entriſſen, der im anderen Falle und unter anderen eigenen Verhältniſſen ſie unveränderlich hätte ausgeſetzt ſeyn müſſen.

Im Jahre 1524 entzweiete ſich bekanntlich Luther mit Carlſtadt und Zwingli wegen der Abendmahlsfeier, und es entſtanden zwei geſonderte evangeliſche Kirchen, von denen die jüngere gleichwohl die bereits geſammelten Lutheriſchen Lieder in ſich aufnahm, und nur mit Veränderung einiger dogmatiſcher Textſtellen nach ihrem Syſteme ſich eben ſo daran erbaute und ſtärkte in ihrem Glauben denn die ältere eigentliche lutheriſche Kirche, oder nachahmend auch neue Geſänge ſchuf, unter welchen, wie z. B. „Wir glauben all' an einen Gott," wozu Valentin Hausmann die Melodie ſetzte, nicht wenige auch verſöhnender Tendenz waren. 1525 brach der Bauernaufruhr in Schwaben, Elſaß und Lothringen aus, der theils in dem Mißverſtändniß der Lehre von der evangeliſchen Freiheit, theils in mancherlei harten

Bedrückungen ſeinen Grund hatte; aber wir wiſſen auch, daß der heilige Choralgeſang nicht ſelten den einzigen Feldmarſch ausmachte und unter ſeiner Weiſe der Muth und die Standhaftigkeit anwuchſen zum bewunderungswürdigſten Helden- und Märtyrerthum. Die Wiedertäufer bedrohten das Werk der Reformation in ſeinem Innern; doch die durch den Canzler Otto von Pack erregte Beſorgniß wegen eines geheimen Bündniſſes der katholiſchen Stände gegen die evangeliſchen hatte um 1518 auch ſchon einen engeren Zuſammentritt der letzteren veranlaßt, und die Reformation verbreitete durch ſolches gemeinſames kräftiges Wirken ſich ſchnell in Chur-Sachſen, Heſſen, Würtemberg, Zweibrücken, Magdeburg, Lüneburg, Nürnberg, Straßburg, Frankfurt, Nordhauſen, Bremen, Braunſchweig, Oſtfriesland, Holſtein, von 1525 an auch in Preußen, in Schweden (durch Guſtav Waſa), in Dänemark (durch Chriſtian II.), ja in Frankreich, in den Niederlanden, in Ungarn, ſeit 1530 in Siebenbürgen, in Polen und England. Selbſt in Spanien und Italien erſtanden große reformirte Gemeinden, welche den ärgſten Grauſamkeiten zu trotzen ſtark genug ſich fühlten. Wie ſolchergeſtalt aber das Werk der Reforma-

tion ſelbſt ſeine Fahnen im 4ten Decennium des 16ten Jahrhunderts bereits ausgeſteckt hatte in ziemlich allen gebildeten Ländern Europas, eben ſo hatte und in gleichem Maaße auch der, zu einem integrirenden Theile deſſelben erhobene, deutſche Choralgeſang mit der nöthigen ſprachlichen Textüberſetzung ſich damals ausgebreitet über die geſammte chriſtlich-muſikaliſche Welt, und indem die erleuchtetſten wie fruchtbarſten Talente der Zeit Theil an ſeiner Schöpfung nahmen, wie ein Georg Rhaw, Balthaſar Reſinarius, Lupus Hellingk, M. Agricola, Senfl, Thomas Stolzer, Arnold de Bruck, Steph. Mahu, Virg. Hauck, Benedict Dux, Sixt. Dietrich, Joh. Weinmann, Wolfg. Heintz, G. Vogelhüber, Georg Förſter, Joh. Stahl, Walther, Laz. Spengler, P. Speratus, Joh. Chyomoſus (eigentlich Schneeſing), Mich. Weiß, Luthers treueſter Gehülfe Melanchthon, Andreas Keophius, N. Decius, Joh. Polyander (auch Gramann genannt), Ehrhard Hegewald, Nic. Hermann, Erasm. Alber, N. Boye, Joh. Spangenberg, der Meiſterſänger Hans Sachs, Nic. Selneccer, Ant. Scandelli,

der ſchwed. König Erich IV., P. Eber, u A.*, deren Werke und Leiſtungen meiſt in ſogenannten Geſangbüchern erſchienen, welche ſich vielfach und ſchnell vermehrten, ward durch ſeine ganze, nach Innen wie nach Außen ſo zu ſagen contrapunktiſch-äſthetiſche Natur auch ein Lichtglanz, eine Weihe über die geſammte neue europäiſch-abendländiſche Muſik ausgebreitet und ausgegoſſen, welche bei der wunderbar verſchmelzenden Vermittlung, die durch eben dieſen Geſang auch zunächſt bewirkt wurde zwiſchen Menſchheit und Kunſt, zwiſchen Volk und Muſik im ganzen Sinne des Worts, dieſe unmöglich auch noch lange belaſſen konnte in den Feſſeln einer bisher allein vorwaltenden ſtreng contrapunktiſchen Geſtalt, und einen Tag ihr bereiten

* Nähere Nachrichten über alle dieſe Männer und ihre Leiſtungen findet man außer meinem „Univerſal-Lexikon der Tonkunſt" und ſeinen biographiſchen Vorgängern auch in den Choralbüchern von J. Ch. Kühnau, G. P. Weimar (welches Gebhard herausgab), A. W. Bach, Umbreit und Schneider, und in Mucks „biographiſchen Notizen über Componiſten der Choralmelodien" ꝛc. ꝛc., in Rambachs den Kirchen-Geſang betreffenden Schriften, Hofmanns Geſchichte des Kirchengeſangs ꝛc. ꝛc.

mußte, an welchem aus kaſtiſcher Gefangenſchaft ſie gleichſam erſtehen werde zu wahrhaft menſchlicher Freiheit, aus dem unduldſamen Feuer ſtrenger Wiſſenſchaft zu einer mehr und wahrhaft freien und ſchönen Kunſt.

Nach der durch den Schmalkaldiſchen Bund beſonders hervorgerufenen Tridentiner Synode zwar (1546), deren Beſchlüſſe von den Evangeliſchen ſchon auf dem Reichstage zu Regensburg gänzlich und hartnäckig verworfen wurden, und vor deren zweiter Eröffnung ſchon Luther geſtorben war (am 18. Febr. 1546), erklärte der deutſche Kaiſer, der mittlerweile ſeine übrigen Kriegshändel glücklich vollendet hatte, und nun des Beiſtands der übrigen Fürſten nicht mehr zu bedürfen meinte, daher auch auf jenem Concilium ſeine früheren, ſo heftigen Forderungen nach einer durchgreifenden Reform der katholiſchen Kirche mehr und mehr nachgebend fallen ließ, die evangeliſchen Fürſten und Stände in die Reichsacht, und ließ ein Heer gegen ſie anrücken; doch ſo viele gefährliche Schläge dasſelbe ihnen Anfangs auch beibrachte, es ſollten immer nur vorübergehende Wunden ſeyn, an denen, wie in ſchmerzenvoller Prüfung, ſie bluteten, und Churfürſt Moritz von Sachſen,

geleitet von der Ueberzeugung, daß der Kaiſer mit den evangeliſchen Ständen zugleich auch die katholiſchen und den Pabſt zu demüthigen gedenke, ſo wie beſorgt um die deutſche Freiheit, wußte 1552 ſchon Mittel zu finden, mittelſt welcher er in offenem Kriege den Kaiſer zu Paſſau zwang, die freie Religionsübung der Proteſtanten anzuerkennen, und wie ſolche unter völliger Unabhängigkeit von dem Pabſte gewonnen war, verbreiteten ſich in ungleich größerer und inhaltsreicherer Zahl auch die Geſangbücher des deutſchen Chorals und überhaupt deutſchen religiöſen Volksliedes mit allen ſeinen Schönheiten und unnennbar künſtleriſch großen Folgen immer mehr und mehr in ungeſtörtem Frieden bis auf den heutigen Tag, vor deren weiteren Schilderung wir indeß auch noch einmal zu einer andern conformen Neuerung zurückkehren müßten, welche nur ein wenig ſpäter denn der deutſche Choral, und auf einem andern Boden und unter einem andern Volke zwar, entſtand und mit dieſem in gegenſeitiger Wirkung dann gleichſam die nächſtfolgende eigentlich claſſiſch-muſikaliſche Kunſtperiode vorbereiten half.

3.

Auf welche Weiſe ließe ſich eine beſſere Zeit für das deutſche Opernweſen abſehen?

Ein Vorſchlag.

Die Klagen unſerer Operncomponiſten über die außerordentlichen Schwierigkeiten, welche der Aufführung und Verbreitung ihrer Werke im eigenen deutſchen Vaterlande entgegenſtehen; über die geringen Früchte, welche ſie demnach in der Regel aus ihren Arbeiten, Mühen und Talenten zu ziehen vermögen; das ſtete Vorgreifen der Theaterdirektionen nach ausländiſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Machwerken, und über Alles, was ſonſt noch damit in Verbindung ſteht oder ſtehen kann, ſind eben ſo gerecht als bekannt. Wenn die letzteren, die Theaterdirektionen, den Grund für ihr Thun in unabweislichen Kaſſen-Rückſichten finden, ſo mag ununterſucht bleiben, ob ſie damit Recht haben und ob nicht ungleich höhere Rück-

ſichten ſie eines anderen belehren ſollten; jedenfalls aber liegt ſolcher Grund nicht etwa in einem Mangel an deutſcher Kraft und Fähigkeit gegenüber dem Auslande. Was dieſe Kraft, dieſes Vermögen in der Sache betrifft, iſt Deutſchland ſicher ſowohl quantitativ als qualitativ dem Auslande weit überlegen, nur mag der geringſte Theil guter deutſcher Componiſten es über ſich gewinnen, einen Operntext zu kaufen und dann hauptſächlich nur für ſeinen eigenen Schreibepult ein halbes oder ganzes Jahr noch mit der Compoſition deſſelben ſich abzuarbeiten. Man eröffne der deutſchen Operncompoſition auch nur annähernd ſolche Ausſicht auf Erfolg und Zweck, als die ausländiſche, und wenn ſie in dem Zuſtande eines noch ſo erbärmlichen Ausfalls ſich befindet, ſtets hegen darf, und man wird ſehen, welche außerordentliche Fruchtbarkeit unſer ſchönes, an geiſtigen Kräften überall hervorragendes Vaterland auch in dieſer Hinſicht, in dieſem Zweige der Kunſt und Wiſſenſchaft offenbart! — Wie iſt die Eröffnung ſolcher Ausſichten aber möglich? — Vielleicht wenn auch materiell wir der Sitte des Auslandes uns nähern? wenn auf Renten, wie in Frankreich z. B.,

unſer Fleiß und Geſchick ſeine Zukunft baut? — Ich glaube nicht, ſo oft auch dieſe Anſicht ſchon geäußert und vertheidigt wurde; dazu fehlen mancherlei andere Elemente in den deutſchen Verhältniſſen. Gewiß aber — und darin bin ich mit Allen einverſtanden — muß der erſte Schritt zur Hebung der deutſchen Operncompoſition von den Theatern ſelbſt ausgehen. „Was ſollen wir thun?" antworten ſie — „wir wollen deutſche Werke aufführen, aber es erſtehen ſo wenige, die, ſo viel Rückſicht wir gerne auf die Kunſt ſelbſt nehmen, doch unſere eben ſo nothwendigen Rückſichten auch auf unſere Kaſſe befriedigen. Honoriren wie franzöſiſche und italieniſche Directionen vermögen wir nicht; dazu reichen unſere Kräfte, die ſich von den Umſtänden nicht trennen laſſen, nicht aus." Wohl — ſo will ich denn einmal einen Vorſchlag machen, deſſen Realiſirung mir ſowohl im Vortheil der Direktionen als der Componiſten und damit der deutſchen Oper überhaupt zu ſtehen ſcheint.

400 Rthlr. oder 700 fl. rhein. iſt ſicher eine Summe, für welche jeder gute deutſche Tonſetzer ſich der Arbeit einer Operncompoſition unterzieht, und um ſo bereitwilliger, als

ihm außerdem (ſ. unten) auch die Ausſicht auf noch weiteren Gewinn damit bleibt; für 200 Rthlr. oder 350 fl. rhein. wird jeder gute Dichter auch ein Buch ausarbeiten wollen; nun mögen ſechs bis acht der erſten Bühnen einen Verein der Art unter ſich abſchließen, daß jede Bühne alle Jahre von irgend einem ihr beliebigen Dichter und Componiſten eine Oper für ſich fertigen läßt, und alle ſechs oder acht Bühnen dann das auf ſolche Weiſe gewonnene Werk dergeſtalt als gemeinſchaftliches Eigenthum betrachten, daß ſie Buch und Partitur ihrer Oper unter einander austauſchen, und es hat nicht allein

1) jede dieſer vereinten Bühnen für die geringe Summe von 600 Rthlrn. oder 1050 fl. alle Jahre ſechs bis acht neue Opern, ſondern es werden

2) alle Jahre auch 6 bis 8 deutſche Opern-Dichter und Componiſten mit der ſichern Ausſicht auf jedenartigen Erfolg beſchäftigt.

Ich will mich nicht unterfangen, alle die Vortheile aufzuzählen, welche aus der Bildung eines ſolchen Vereins für das deutſche Opernweſen hervorgehen können, ſondern nur mit einigen Andeutungen mich begnügen, und deren

weiteren Verfolg dem einſichtsvollen Leſer überlaſſen.

Die **Bühnen** ſelbſt in dieſer Beziehung anlangend, ſo hätten ſie, wie gezeigt, für unverhältnißmäßig wenig Geld eine ganze Reihe neuer Werke; in ſofern die Contrahenten nun unter ſich aber auch die Uebereinkunft treffen würden, daß Jeder eine Oper **anderer** Gattung zu liefern habe, der Eine eine tragiſche, der Andere eine heroiſche, der Dritte eine komiſche, der Vierte ein bloßes Singſpiel ꝛc. ꝛc., ſo würden die Koſten ſich bald auf der einen, bald auf der andern Seite nicht allein bedeutend noch vermindern, ſondern es wäre auch dem natürlichen Verlangen nach Mannigfaltigkeit gewillfahrt. Die Hoffnung auf ein gutes Werk wäre geſichert durch die freie Wahl des Dichters und Componiſten wie verhältnißmäßig gute Honorirung. Es ſoll die Hälfte unter den auf ſolche Weiſe gewonnenen Werken nicht gelingen und nicht gefallen, die zweite Hälfte macht gewiß Glück, und auch der Kaſſenvortheil liegt auf der Hand.

Für den **Dichter** und **Componiſten** erwüchſe aus einem ſolchen Verein nicht allein der Vortheil, daß er a priori für einen beſtimm=

ten Zweck, alſo auch mit weniger Sorge, mit mehr Luſt und Liebe arbeitet (er weiß ſich gewiß, daß zum mindeſten auf ſechs bis acht Bühnen ſein Werk ſofort gegeben wird), ſondern da außer jenen contrahirten ſechs oder acht Bühnen für alle übrige derartige Inſtitute ihm das Eigenthumsrecht ſeines Werks bleibt, ſo darf er auch noch ungleich größere Vortheile hoffen. Der Componiſt hat nicht erſt den Dichter zu honoriren und dann auch noch den Direktionen zu hofiren! —

Ob ſich aus ſolchen augenſcheinlichen Vortheilen auf Seiten der Theater und Componiſten nun nicht endlich auch für das geſammte deutſche Opernweſen, die deutſche Operncompoſition überhaupt, noch ſehr erhebliche ergeben, — ob dem materiellen Nutzen nicht auch ein rein künſtleriſcher auf dem Fuße noch nachfolgt, dafür mag dem etwaigen Zweifler nur die eine Wahrheit zum Bedenken dienen, daß wir, bei aller Liebe und bei all' ehrlicher, herzentbrannter Geſinnung für die einzig wahren Intereſſen der Kunſt als ſolcher, doch von der Ehre allein nicht leben können, und unſere Tonſetzer von Beruf, bei allem guten Willen, doch entweder gar nicht oder

lieber nur da arbeiten, wo ſie wenigſtens einige materielle Früchte aus ihren Anſtrengungen erwachſen ſehen. Wie manches ſchöne Talent zu dramatiſcher Compoſition ruht vielleicht — — gebt Mittel und Wege ihm, und es erſteht mit gewaltiger Kraft. Wie ich's überlege — nicht abzuſehen ſcheinen mir die Vortheile auf allen Seiten, welche aus einem ſolchen Vereine, wie hier vorgeſchlagen, für das deutſche Opernweſen entſtehen könnte. Eine ganz neue Aera für dasſelbe könnte beginnen. Der Unberufene würde ſchweigen müſſen, und der Berufene würde auferſtehen. Mittelmäßigkeit wäre bald erkannt und ginge unter in ſich ſelbſt, das Wahre aber könnte weltherrſchend werden, wie franzöſiche und italieniſche Mittelmäßigkeit uns überſchwemmt. Deutſche Wahrheit würden wir erhalten ſtatt der jetzigen, das eigene Ich belügenden Nachbildungen, die als ſolche freilich dem deutſchen Herzen nie gefallen können und dem wenigſtens doch ohrkitzelnden Fremdwerke nachſtehen müſſen.

Daß die Bühnen die Pflicht hätten, auf ſolche oder irgend eine Weiſe der deutſchen Operncompoſition entgegen zu kommen, — wer könnte daran zweifeln? Worauf beruht haupt=

ſächlich die Kraft einer Nation? — auf dem nationalen Gefühle; was vermag mehr auf das Gefühl und die Stimmung des Gemüthes zu wirken als die Kunſt und die Muſik vor jeder andern? wo aber erſcheint dieſe in ihrer möglichſt engſten Verbindung mit der Nation, mit dem Volk? — nicht in den Concerten — in der Oper. Man glaube doch nur nicht, daß das Volk, daß die Nation ſich durchdrungen fühlte von jenem italieniſchen oder franzöſiſchen Klingklang; es muß die Geſchichte ſchlecht kennen, wer ſolches behauptet. Jubelt es dabei, ſo hat die Gewohnheit Schuld, und will man uns Deutſche eines Mangels an Nationalgefühl anklagen, ſo weiß ich nicht, ob ſich ein großer Theil der Verantwortung — wenn anders jene Klage gerecht iſt — nicht auch auf die Theater wälzt. Gebt einmal ächt deutſche Werke auf dieſen und ihr werdet ſehen, wie das Volk ſich darin wiederfindet! Freilich wo ſind dieſe? — Zwingt die Beſchränktheit nicht mehr durch euer Vorurtheil zu grimaſſiger Nachahmung, und der kräftige deutche Geiſt wird prangen in dem Reichthum ſeiner Früchte.

4.

Woher, Wo, und Wohin?

oder

das muſikaliſche Heute, aus der Vogelperſpektive betrachtet.

Neujahrsgedanken.

1.

Wie ruhig der Rhythmus, der in der Zeit herrſcht! — Keine Stunde, keine Minute hat ein Recht auf höhere Bedeutung; mit jeder geht ein Theil des irdiſchen Seyns dahin, aus dem ein neuer Moment wie ein friſch grüner Zweig für die Ewigkeit hervorſproßt; nur die That des Menſchen, ſein Handeln und Wirken in der Zeit, der Aufſchwung, den ſein ſtets bewegtes Leben darin erhält, als erſtanden wichtig für die Vergangenheit, als erzeugend bedeutſam für die Zukunft, giebt dem Augenblicke Werth, größer oder minder; und dennoch haben wir Tage, Stunden und Augenblicke, die in ihrer blos äußerlichen Abgemeſſenheit ſchon eine gewiſſe größere und vor allen andern in die Augen ſpringende Fülle von Bedeutſamkeit in ſich tragen, in der ſie den Menſchen,

will er das Leben nicht zu einem bloßen Traume herabſinken laſſen, gleichſam auffordern dann und nöthigen, aufmerkſamer auf ſich ſelbſt zu ſeyn, tiefer nachzudenken über das, was in und um ihm vorgeht, zu überlegen, zu erforſchen, was war, iſt und ſeyn kann, dem Blicke ſeines geiſtigen Auges eine mehr intenſive Richtung zu geben, und nach Kräften Urſachen und Folgen von dem zu ergründen, was geſchah, geſchieht und noch geſchehen muß oder möglicher Weiſe geſchehen kann und wird. Der Augenblick, wo die Jahre wechſeln, wo der große Rhythmus der Zeit ſeine bemerkbarſten Einſchnitte erhält, iſt wohl nicht der letzte, wenn nicht der erſte unter dergleichen Momenten. Beginnt in dieſem Augenblicke doch die ganze der Erſtarrung nahe Natur gleichſam neues Leben wieder zu athmen, und fühlt doch unſer ganzes Seyn ſich da ſchwanger gewiſſermaßen mit allen Freuden und Schmerzen der Vergangenheit wie allen Hoffnungen und Schreckniſſen der Zukunft! — iſt es doch der Moment des Aufhörens und zugleich Beginnens, der Bewegung und Ruhe, die wie im Bilde des Schlafes Charis und Furie lächelt! — Der geſammte Geſchäftskreis unſrer Geſellſchaft hat hier ſeinen Lauf voll=

endet und tritt in neue Geleiſe. Was außer dem iſt, der da war und bleibt in Ewigkeit, und dem, der da eine unveränderliche Klarheit ſchon hatte bei dem Vater, noch ehe die Welt war, iſt mit dem Wechſel der Zeit auch dem Wechſel der Dinge und Umſtände unterworfen, denn dieſe ſind unterthan der unbegreiflichen unausſprechlichen, raſtlos verderbenden und immer neu ſchaffenden Macht, welche wir Zeit heißen. Jeder, vom Fürſten bis hinab zum Bettler und Arbeiter, dem es Ernſt iſt mit ſeinem Leben, ſchaut da noch einmal zurück auf das Vergangene, läßt die ganze Geſchichte ſeines Ichs mit allen ihren Freuden und Kämpfen noch einmal vorüberziehen vor dem lichtgebadeten Auge ſeiner Seele und prüfet, was da war, bedenket, was da hätte ſeyn können oder ſollen, und ſchaut dann auch vorwärts einmal in das weite dunkle Meer der Zukunft, mit dem Mechanismus des folgernden Verſtandes lichtend ihren Schleier, weil erſtarkt in der Offenbarung, daß nichts Urplötzliches geſchieht in der weiten lieben Welt Gottes, und alles Räderwerk der Natur keinen Stoß zu erleiden vermag, der es aus ſeinen Fugen höbe oder einen Buchſtab auslöſchte auf der Tafel des

Geſetzes. Wird es dem Einen dabei ſchwer ums Herz, ſo wird es dem Andern leicht, doch Alle erfaßt ſicherlich ein tiefer Ernſt, wie den, der eine große Aufgabe vor ſich hat, ſie dann furchtlos aber und mit geſtählertem Muthe auch auf ſich nimmt. Suchen wir in der Größe dieſer Aufgabe das Maaß jenes Ernſtes und das Bild von dem Grade muß uns erſcheinen, in welchem er herrſcht zu ſolcher Stunde auch in dem Gemüthe des Schreibers eines Buchs, das, ſey es der Kunſt nun oder der Wiſſenſchaft, dem Leben für ſich oder der Geſellſchaft in ihren verſchiedenen Richtungen gewidmet, immer die heiligſten Intereſſen der Menſchheit berührt, und ſo Jenem ein Amt ſchafft, deſſen Laſten um ſo ſchwerer werden, in je höherem Maaße ſich ſeine Verantwortung geſtaltet.

2.

Das zweite Jahr des fünften Decenniums von dem laufenden Jahrhundert* iſt es, in das wir heute treten; eine ganze Hälfte ſeines großen Abſchnittes, welche Generationen umfaßt, iſt mit ihrem Ende vor der Thür. — Es war ein ſchöner Tag, mit welchem es für unſere Kunſt insbeſondere hervorbrach. Bis

*) Geſchrieben Neujahr 1842.

zum hellen Mittag war, wie ich auch in meiner Geſchichte* ſchon geſagt und hier ausdrücklich wiederhole, durch einen Gluck, Mozart und Haydn die Sonne ächt moderner, alſo wahrhaft ſchöner Tonkunſt mit Ablauf des achtzehnten Jahrhunderts über Deutſchland aufgegangen, und wollte Frankreich ſie mit gleichem Lichte noch nicht ſcheinen, ſo leuchtete ſie ihm nicht minder erfreulich doch in ſchönſter Morgenröthe. Italien blos — dies Land mit ſeinen Pflegbefohlenen allein wußte in ſeinem einſeitigen Haften an dem ſinnlichen Princípe den Weg noch nicht zu finden zu ſolchem Ziele, und war hieran vornehmlichſt ſeine höhere, erregbarere Leidenſchaftlichkeit, ſeine größere und leichtere Empfänglichkeit für ſinnliche Eindrücke Schuld, die es dem rechten Begriffe künſtleriſcher Modernität ſogar immer weiter und weiter noch entrückte, ſo trug dort zu ſolch' merkwürdig mächtigem Aufſchwunge vorzüglich die dem deutſchen Streben aufgeerbte und eigenthümliche tiefe Geiſtigkeit bei, zu welcher unter den Segnungen der Zeit ſich jetzt auch eine le-

* Geſchichte der heutigen oder modernen Muſik ꝛc., ſo eben von der Buchhandlung von Ch. Th. Groos ausgegeben.

bendigere, zartere Richtung des Gemüths noch miſchte, und die endlich in dem, durch gleichzeitige Umſtände dafür geſtimmten Frankreich den lauteſten Anklang auch fand. Bleiben wir bei dieſem Gedanken etwas länger ſtehen.

Die Maitreſſenwirthſchaft unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. hatte Frankreichs Herz und Sinn mit aller Macht der Umſtände von ſich ſelbſt gleichſam abwendig gemacht, und Frankreich wäre damals in jeder Beziehung geneigt geweſen, eher zu allem Andern denn zu irgend etwas Eigenem, das ihm verhaßt war, weil es überall Hof und Adel darin zu ſehen meinte, Liebe zu faſſen. Schriftſteller wie Voltaire, Rouſſeau, Diderot, d'Alembert u. A., welche in der Achtung, deren ſie durch Friedrichs des Großen Einfluß in Deutſchland genoſſen, ſich recht wohl gefielen, auch die Größe und Tiefe des deutſchen Geiſtes ebenſowohl zu begreifen vermochten, als das franzöſiſche Volk damals eine nie geglaubte Bewunderung deutſcher phyſiſcher Kraft zu hegen genöthigt worden war, leiteten dann dieſe Liebe vornehmlichſt zu uns, nach Deutſchland herüber. Ward indeſſen auf Seiten der Kunſt und Wiſſenſchaft insbeſondere dadurch dem deutſchen

Einfluſſe in Wahrheit ein höchſt vortheilhafter, nutzbringender Weg in Frankreich gebahnt, ſo muß andrerſeits doch auch zugegeben werden, daß die neuen Anſichten, welche jene Männer daneben über Religion, Politik und dergl. entwickelten und ausbreiteten, und welche mittelbar, indem überhaupt ſie eine völlige Revolution in der Ideen- und Gedankenwelt unter dem franzöſiſchen Volke hervorbrachten, zu jener Annäherung der beiden Nachbarländer in Sachen der Kunſt und Wiſſenſchaft ſo weſentlich beitrugen, nicht minder hier, in Sachen der Religion und Politik, und um ſo mehr zwar, je feſteren Fuß ſie in dem empfänglichen Volke faßten, einen Geiſt zugleich erweckten, der unmöglich mit der Zeit und am letzten Ende zu etwas Gutem zu führen und ſo der Kunſt insbeſondere auch fernerhin ſehr förderlich ſeyn konnte, zumal — wie ſo oft wir uns überzeugt haben — die Entwickelung der Kunſt und vorzugsweiſe der ſchönen Tonkunſt ſo unmittelbar geknüpft iſt an die Geſtaltung des öffentlichen Staatslebens und ſo unmittelbar, unzertrennlich feſt haftet an dem Cultus der Völker und der Religion, in deren innerſtem Herzen ja ihr erſter Lebenshauch auch wurzelt. Vor dieſer,

vor der Religion aber ſchwand damals in Frankreich eben ſo ſehr alle Achtung, als vor der Regierung und namentlich deren monarchiſchen Formen ſie längſt ſchon einen Rückgang zu nehmen angefangen hatte, der, als 1783 die Armee, mit welcher aus Eiferſucht gegen England Frankreich ſeit 1778 den nordamerikaniſchen Freiheitskrieg unterſtützt hatte, zurückkehrte und ſo mancherlei, der engliſchen Conſtitution blindlings entnommene und durch die amerikaniſche Demokratie nur noch mehr potenzirte Freiheits- und dergl. Ideen mitbrachte und unter dem Volke verbreitete, dann alle Zügel zuletzt ſchießen ließ und mit Pfeilſchnelle dahin führte, wo völlige Revolutionen nach allen Richtungen hin ihre Schrecken ausſenden. Ich ſoll den Zuſtand wohl nicht ſchildern, in welchem Frankreich das ganze letzte Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts hindurch ſich befand: die permanente Guillotine iſt ſein Zeichen. In ſolcher Schreckenszeit, welche kaum Augenblicke der Ruhe unterbrachen, vermag keine Kunſt zu gedeihen, und hat mit kühnſtem Muthe und geſtählertſter Kraft ſie den Weltlauf begonnen, im Moment wird ſie wenigſtens Halt machen und ihre That kaum gleichen dem Bäumen des

Roſſes, das, am Abgrund angekommen, gewaltig ſich ſträubt gegen das Hemmen ſeines Laufs, aber dennoch lieber weilt, als unwiederbringlich hinabzuſtürzen in die Tiefe. Jede edlere Stimme ſchwieg, ſchwieg auf einmal, urplötzlich, und die Marſeillaiſe, welche Rouget de Lisle 1792 ſchuf, kann als einziger Laut gelten, den die Zeit in weitere Ferne und unmittelbar über die Grenze des Jahrhunderts hinaus rief.

Sofern dieſe Dinge alle zunächſt nur in Frankreich vor ſich gingen, hätten ſie, ungeachtet ihrer unmittelbaren Beziehung zur Kunſt an und für ſich, für die fernere Entwickelung der muſikaliſchen Kräfte überhaupt und im Allgemeinen gleichwohl nicht von beſondern Folgen zu ſeyn brauchen; indeſſen hatte doch auch in Deutſchland in manchen Gegenden die franzöſiſche Revolution Beifall gefunden und die Gemüther aufgeregt. Die übel verſtandenen Ideen von Freiheit und Gleichheit, von unveräußerlichen Menſchenrechten oder wie die Dogmen und Symbole ſolch' wilder Volksaufſtände heißen, wurden auch hier durch Wort und Schrift in jeder Form und Weiſe unter dem Volke verbreitet, das in ſeiner geblendeten, geneigten Leichtgläubigkeit dann ebenfalls ſich

von Thoren oder eitlen Böſewichtern zu Unruhen und dergl. wohl hinreißen ließ. Freilich war der feſte, brave, biedere Charakter, die angeſtammte Gutmüthigkeit des Deutſchen, wie die Weisheit ſeiner Regenten ein mächtiger Fels, an welchem ein allgemeines Umſichgreifen ſolcher Unternehmungen nothwendig ſcheitern mußte; doch kamen hie und da dergleichen Gährungen immerhin zum öffentlichen und ernſten Ausbruch, und war dies ſchon hinreichend, auch hier, in Deutſchland, das lebendigere Intereſſe der Bevölkerungen wie der Regierungen von allem Andern, und wäre vorher daſſelbe noch ſo feſt darauf gerichtet geweſen, ab- und lediglich auf dieſe politiſchen Demonſtrationen hinzuleiten, ſo mußte nothwendig dies noch mehr und in entſchiedenerem Maaße der Fall ſeyn, als Frankreich ſeinen revolutionären Uebermuth nicht mehr auf ſeinen eigenen Kreis blos zu beſchränken wußte, ſondern ſogar Uebergriffe in deutſche Rechte und Verhältniſſe ſich geſtattete, die, des Kaiſers Leopold Friedensliebe ungeachtet, endlich und nothwendig zu einem offenen Kriege, jenem ſchrecklichen Revolutionskriege zwiſchen den beiden Nachbarländern führen mußten, der nach kurzer anderer Richtung ſein Feld bald

in dem Herzen von Deutſchland ſelbſt aufſchlug, und um ſo leichter und ſicherer auch aufſchlagen konnte, als wirklich nunmehr jene Ideen von Freiheit u. ſ. w., welche franzöſiſche Leichtfertigkeit geboren, auch hier einen allgemeineren Eingang fanden, da manche Höfe, an denen der franzöſiſche emigrirte Adel Aufnahme und Schutz gefunden, durch die Sittenloſigkeit, Anmaßung und den Uebermuth deſſelben das Herz ihrer Völker ſich hatten abwendig machen laſſen.

Wie hoch die Sonne moderner oder wahrhaft ſchöner Tonkunſt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts über Deutſchland und Frankreich, vorzüglich aber über erſteres, aufgegangen war, und wie ſehr alle Kräfte im Laufe der vergangenen Zeit ſich beſtrebt hatten, ſolchen Tag herbeizuſchwören, und überhaupt ein höheres, regeres, geiſtigeres, ſchöneres Leben auch im Reich der Töne wie in den Wiſſenſchaften und übrigen Künſten zu entfalten: mit Beginn des laufenden neunzehnten Jahrhunderts ſchon treffen wir dies Streben in einem Kampfe mit den Ereigniſſen der Zeit wieder, in welchem, wenn nicht ganz erliegen, es doch nothwendig eine bedeutende Hemmniß erfahren und alle Intereſſen der Kunſt — mit welchem einem

Worte ich vielleicht die geſammte Richtung der Zeit in Beziehung auf unſere Muſik ſchon bezeichne — den Intereſſen des öffentlichen, politiſchen und geſellſchaftlichen Lebens unterſtellen, jene von dieſen gewiſſermaßen abhängig machen mußte.

Nicht übrigens als wollte ich damit die Behauptung aufſtellen, auch Deutſchland ſey, wie Frankreich ſelbſt, durch die außerordentlichen politiſchen Bewegungen, welche die entfeſſelten revolutionären Mächte zu Ende des vorigen, wie zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts mehr oder weniger unerwartet hier wie dort verurſachten, künſtleriſcher Seits gewiſſermaßen in eine Art lethargiſchen Zuſtand auf einmal wieder gerathen: dazu waren die geiſtigen, wiſſenſchaftlichen Kräfte und Beſtrebungen zu aufgeregt bereits, groß und durchdringend geworden, und im Gegentheil dürfte eher wohl geſagt werden, daß mit jenem regeren, äußeren Leben in der Politik auch im Innern, in Angelegenheiten des Geiſtes und Herzens ein ſolches ſich entfaltete; nur unterdrückte die materielle Nothwendigkeit des Intereſſes an der politiſchen Exiſtens jedes andere minder ſolcher Richtung angehörende Intereſſe, und machte es

von ſich abhängig. Die Kunſt arbeitete im Laufe ihrer Entfaltung nicht oder doch nicht ſo ſehr und unbedingt mehr aus ſich ſelbſt, durch und um ſich ſelber blos; vielmehr hatte ihr Organismus an die Ereigniſſe der Zeit als das bewegende Mittel ſich zu hängen, und was ſie geſtaltete, mußte unverhinderlich und überall faſt die Zeichen der Abhängigkeit von dieſen an ſich tragen. Das Nöthige wich dem Unentbehrlichen, und wie das Unentbehrliche in ſeinem Ringen ſich geſtaltete, ſo auch das Nöthige, wo es jenem zu folgen oder neben ihm zu beſtehen noch vermochte; nicht frei aber mehr, ſelbſtſtändig und um blos ſeinet- und ſeiner Nothwendigkeit willen, wie — auf unſern Gegenſtand insbeſondere den allgemeinen Satz bezogen — dies in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und namentlich in Deutſchland der Fall geweſen war.

Auch nicht Deutſchland blos mit ſeinen nächſten Grenzen ſollte es ſeyn, das von jenen Bewegungen der franzöſiſchen Revolution auf eine fühlbare Weiſe und mit allen Folgen für Kunſt und Wiſſenſchaft berührt wurde, ſondern das Ringen in Staat, Kirche und Haus hatte ein ungleich weiteres Gebiet, ein Gebiet — wie wir

ſehen werden — bald über ziemlich ganz Europa hin ausgeſteckt, und werden wir uns nur erſt geeinet haben über die Art und Weiſe, den Charakter und die Folgen in Weſen, Form und Geſtalt, welche vom Throne der Politik und des öffentlichen Lebens herab dieſe Bewegungen insbeſondere auch in unſerer Kunſt ſelbſt hervorgerufen hatten und wirklich hervorriefen, ſo bedarf es von da an gar keines Nachweiſes mehr, wie jene Abhängigkeit nicht etwa auf deutſche und franzöſiſche Beſtrebungen insbeſondere nur bezogen werden kann, ſondern wie im Weſen der Tonkunſt überhaupt, in dem ganzen Syſteme der Muſik (dieſe als einen untheilbaren Geſammtkörper gedacht) ſie eine völlig andere, neue Richtung, eine Umwälzung, wenn nach Innen auch vielleicht weniger weſentlich, doch nach Außen kaum minder groß, kräftig und merkwürdig als jene, die Gluck mit ſeinen Nachfolgern einſt, nicht voll ein halbes Jahrhundert vorher, für die Kunſt als ſolche freilich weit vortheilhafter bewirkte, unvermeidbar hervorrufen mußte.

Die Friedensbeſchlüſſe nämlich zu Lüneville (1801) und Amiens (1802), wie das Konkordat, durch welches Frankreich auch mit der tiefbelei-

digten Kirche ſich zu gleicher Zeit wieder auszuſöhnen ſtrebte, ſchienen der Welt zwar Ruhe und Zufriedenheit, und das, was in den jüngſt verfloſſenen Jahren geſchehen war, als ſchnell vorübergehende Ereigniſſe betrachtet, wie einige wenige, im Ganzen unbedeutende, ſtatiſtiſche Aenderungen abgerechnet, auch die alte Ordnung der Dinge aufs Neue geben zu ſollen, in welcher nicht minder dann Kunſt und Wiſſenſchaft das für kurz eingeſtellte oder gehemmte Streben nach höherer Richtung auch wieder hätten aufnehmen und ſo aus einer Unterordnung ihres Intereſſes ſich empor arbeiten können; indeſſen vermochte Frankreich unter der Gewalt einer Politik, die demnächſt einen gelegentlichen Gegenſtand unſerer Betrachtung abgeben mag, ſich der ferneren Eingriffe in die Rechte und Verhältniſſe vieler europäiſcher Fürſten und Völker nicht lange zu enthalten, und nachdem ſelbſt der Stolz ſeiner Republik vor einem unumſchränkten kaiſerlichen Scepter ſich hatte wieder beugen müſſen, ſo trat 1805 ſchon der dritte Mächtebund ihm entgegen, deſſen Wirken abzuwarten der Wille ſeines Herrſchers nicht glaubte wagen zu dürfen, und der, mit Hülfe eines ewig denkwürdigen glücklichen Kriegsgeſchicks, nun nicht etwa

nach Deutſchland und Italien blos, ſondern in den größten Theil von ganz Europa ſein Schwert rief, Sitte, Recht und Lebensordnung vorſchreibend mit eben ſo blutiger als ſtreng eigener Tinte, und ſonach abermals mit dem Drucke willkührlicher Fremdherrſchaft jedes andere Intereſſe bedeutend unterordnend dem Intereſſe der Politik, jedes andere Intereſſe ſtreng und unmittelbar knüpfend an die Geſtaltung, welche dieſe, die Politik, dem öffentlichen wie geſellſchaftlichen Leben vorſchrieb. Allerdings waren alle dieſe Bewegungen zunächſt nur wieder gen Deutſchland gerichtet, und der Schauplatz der dadurch hervorgerufenen kriegeriſchen Operationen vornehmlichſt leider unſer Vaterland; doch hatten alle ſonſtigen daraus entſpringenden Konjunkturen ein ungleich weiteres und ein in Wahrheit ſo weites Ziel wie angegeben. Franzöſiſche Heere über- und durchzogen mit nicht minder blutigen Waffen Italien, und ward auch blos ein Theil davon dem franzöſiſchen Gebiete ganz und gar einverleibt, ſo beherrſchte den andern doch ausſchließlich eine franzöſiſche Regierung. Angeblich um das aus Haß gegen England aufgeſtellte Kontinental-Syſtem zu vervollſtändigen, aber eigentlich um auch dorthin

den alleinigen Einfluß zu tragen, hatte ein Gleiches faſt mit Portugal und Spanien ſtatt, dem auch das mächtige England nicht vollſtändigen Einhalt zu thun vermochte. Holland — ein Bounaparte ſaß auf ſeinem Throne oder beſtieg denſelben; Dänemark — war es nicht minder ein Spielzeug franzöſiſcher Willkühr, und vermochte Oeſterreich ſelbſt, das am längſten und beharrlichſten ächt deutſche Land, nachdem es eine Prinzeſſin in die Arme des fremden Herrſchers geführt, ſich dem Opfer einer ſolchen ganz zu entziehen? — Nur der äußerſte Norden Europas noch, Rußland und Schweden, obſchon ebenfalls mehr denn blos einmal in die Schlingen franzöſiſcher Diplomatie gefallen, hielt dennoch entſchiedener denn irgend ein anderes Reich der fremden Uebermacht ſich fern, und bewahrte ſo eine Nationalität, welche Grundlage einer höheren geiſtigen, intellektuellen wie äſthetiſchen Selbſtentwickelung zu ſeyn vermochte, die jedem andern in den Weltkrieg verwickelten Volke damals aber fehlte, und für die Zeit dann alle Wirkungen eines ſolchen Mangels auch ſich darüber ausbreiten ließ.

Werfen wir in dieſer Beziehung nur einen Blick auf Deutſchland. Hatte der Luneviller

Frieden ſchon bedeutende Beſitz- und andere ſtatiſtiſche Aenderungen in demſelben hervorgerufen, ſo war dies noch mehr der Fall nach den unglücklichen Schlachten von Ulm und Auſterlitz. Ganze Reiche, Fürſtenthümer und andere kleinere und größere Regentſchaften wurden aufgehoben, und nicht allein, daß mit dem Hofſtaate derſelben meiſtens auch die Capellen, die bisher dazu gehört hatten und welche, wenn nicht das einzige, ſo doch das vornehmſte Aſyl unſerer Kunſt geweſen waren, verſchwanden, ſondern wo ein ſolcher kirchlicher oder weltlicher Fürſt durch innere Neigung auch ſich vielleicht hätte bewegen laſſen mögen, die ſchöne Kunſt ferner unter ſeinem Schutze zu behalten, wurden ihm die Mittel durch die Pflichten genommen, die er gegen ſich ſelbſt und gegen das Volk zu deſſen Schutze oft mit den größten und bitterſten Aufopferungen zu erfüllen hatte: ein Schauſpiel, das ſich — hier ſofort für ein- und allemal bemerkt — während der folgenden großen Kriegszeit noch mehrere Male wiederholte. Nicht genug aber — die reißenden Fortſchritte, welche die franzöſiſchen Heere in Deutſchland machten, waren bald auch Veranlaſſung, daß das geſammte ehemalige deutſche

Reich, welches als das letzte Band uns wie ein Volk noch zuſammenhielt, ſich auflöſte, der Kaiſer aufhörte, Kaiſer von Deutſchland ferner zu ſeyn, und ſo nunmehr eine völlige Suprematie über das geſammte Vaterland ſich ausbreitete, welche jeden Lebensathem deutſcher Sinn= und Denkungsweiſe von ſich abhängig machte. Zwar ſuchte Preußen, das allein noch feſthielt mit Hand und Herz an dem ererbten edlen Stamme, hiernach noch zu retten, was zu retten war, und wollte den Norden vereinen gegen die Fluth, die demnach von Weſt und Süden her über alles eigentliche nationale Leben hereinzubrechen drohte; aber vergeblich war für den erſten Augenblick auch ſein ewig denkwürdiges Bemühen, und mit der Mehrzahl deutſcher Fürſten, welche ihrer Souverainität ungeachtet zur niedrigſten Knechtſchaft unter Napoleon herabgeſunken waren, fiel auch Deutſchland in einen Zuſtand der Schmach und des Elends, das mit Worten zu zeichnen wohl jede Feder ſich bis jetzt vergebens bemühte, und das mit wenigen Ausnahmen ziemlich in gleichem Bilde ſich wiederſpiegelte auch in den übrigen Ländern Europa's, wenn mit der Ueberwältigung ihres Sinnes auch weniger wohl die

ſchweren Wunden und Leiden ſich vereinten, die hier, in Deutſchland, das ſcharfe Schwert des furchtbarſten, verheerendſten und unaufhörlichſten Kriegs aller Kriege insbeſondere noch ſchlug.

Nicht freilich als hätte auch unſere Kunſt, wie ſo manches Andere, in dieſer Maſſe von unglücklichen Zeitereigniſſen ihren völligen Untergang wieder finden ſollen: dazu war — wie ſchon einmal geſagt — ihr Geiſt bereits zu mächtig, ihr Leben zu kräftig und groß erwacht, und — wie ſpätere Betrachtungen zeigen werden — hatten dieſelben, ungeachtet des unermeßlichen Nachtheils, den ſie dem Einzelnen, namentlich Deutſchland, auch in künſtleriſcher Hinſicht bringen mochten, für die Geſammt-Entwickelung der Kunſt dennoch ſogar auf der einen oder andern Seite manch' weſentlichen Vortheil; aber Solches zu zeigen iſt auch hierorts noch keineswegs meine Abſicht, vielmehr möchte ich hier die Ueberzeugung nur erſt ſchaffen, wie mit Beginn des laufenden Jahrhunderts und ziemlich den größten Theil unſerer gegenwärtigen Periode hindurch das Intereſſe der Kunſt vor dem der Zeit überhaupt zurücktrat, und wie daher jene Geſammt-Entwicklung derſelben ſich gewiſſermaßen ausſchließlich zu binden hatte an die Ereigniſſe die-

ſer, wie dieſelbe nicht ſo ſehr mehr, als vordem, die Kraft ihres Organismus in ſich ſelbſt, ſondern in dem Leben der Zeit, den Verhältniſſen nach Außen hin zu ſuchen und zu finden gezwungen war. Gewiß mußte die mit den erwähnten ſtatiſtiſchen Veränderungen in Verbindung ſtehenden Entlaſſungen oder Umgeſtaltungen ſo mancher Capellen, das oft gewaltſame Recrutiren der militäriſchen Muſikbanden unter ſelbſt den talent- und kraftvollſten Kunſtjüngern ꝛc. viele bedeutende Veränderungen im muſikaliſchen Kunſtleben hervorrufen; gewiß hatte das unter dem Schwerte der Fremdherrſchaft ſeufzende und weinende Volk, wie es rang einzig mit dem Schickſale, und wie ſein Sinn, Muth und Willen einzig nur ſtand auf den Augenblick und das Mittel, ſolchem Joche ſich wieder zu entwinden, nicht Zeit, noch Luſt, an den Freuden der Kunſt ſich ſonderlich zu weiden, außer es führte die Hymne des Siegs ſeine Hoffnung hin zur Erfüllung, das ſtärkende Lied, die Fanfare ſeine Kühnheit und ſeinen Muth hin zum Siege, ſein Leiden zum Troſte; doch wenn einer unſrer größten, einflußreichſten Tonſetzer jetzt ſeine Biographie, als er ohnlängſt mir dieſelbe freundſchaftlichſt mittheilte, mit den Worten an-

fängt: „Wäre die Schlacht bei Eilau nicht geſchlagen worden, ich hätte nie im Leben vielleicht eine Note gelernt,“ und in der Weiter-Erzählung wirklich dann darthut, daß die Erweckung ſeines außerordentlichen Talents nur von den Umſtänden jener Schlacht ſich her datirt, ſo kann dies eine Beiſpiel ſchon dazu dienen, unter den Leiden doch hie und da auch ein ſchönes Zeichen der Freude vermuthen zu laſſen, nur muß als Beiſpiel es darthun zugleich auch, wie das Große, was unſere Kunſt im Laufe gegenwärtiger Periode für ſich gebar, nicht minder als Folge an dem ſonſtigen Zeitinhalte haftete, denn der Verluſt, den ſie nothwendig durch dieſen und auf den verſchiedenſten Seiten zwar zu leiden hatte.

Viel zu ſolcher Abhängigkeit trug neben den Umſtänden der Zeit auch der perſönliche Charakter, Kunſtſinn und Geſchmack Napoleons, jenes Helden, Heros, ja Lenkers der letztern möchte ich ſagen, unzweifelhaft bei. In Betracht des außerordentlichen Einfluſſes, den ein Friedrich der Große und Joſeph II. auf Geſtaltung, Richtung, wie den geſammten Entwickelungsgang der Muſik übten, erinnern wir uns, was ein großer, hervorragender und

mit äußerer Pracht angethaner Geiſt in dieſer Beziehung vermag. Es ſoll nicht Begeiſterung, nicht Liebe und was das Herz zur Größe hinzuziehen vermag, — wenigſtens nicht im Allgemeinen Etwas der Art geweſen ſeyn, wodurch Napoleon auch einen ähnlichen Einfluß auf die Volksgeſittung offenbarte; es ſoll Gewalt ſogar zunächſt geweſen ſeyn, — daß er ihn aber offenbarte und zwar für ſeine Perſon ſelbſt, ohne Betracht, daß er gleichſam es war, der die Umſtände machte, der den Inhalt der Zeiten ſchuf, — dies liegt außer allem Zweifel. Die ununterbrochene Gereiztheit der Stimmung, die unaufhörlichen politiſchen Conjunkturen und militäriſchen Bewegungen hatten Napoleon niemals zu einem ruhigeren Denken und Fühlen über Kunſt und deren Angelegenheiten kommen laſſen, und ließen bis zum Schluſſe ſeines Lebens, ſo weit daſſelbe der Weltgeſchichte angehört, ihn auch nicht dazu kommen: kein Wunder, wenn er daher von der Kunſt nichts auch verlangte, als Ergötzung, ſinnliches Vergnügen, Erholung nach eben vollbrachter ſchwerer Arbeit. Zurückgekehrt vielleicht eben von dem Schlachtfelde, wo der Donner der Kanonen die Erde hatte beben gemacht, und ermüdet dann auch noch

unter der Laſt weitumfaſſender Regierungs-Geſchäfte durfte der Genuß der Ruhe nicht überdem vielleicht noch Anſtrengung oder irgend eine Erregung des Geiſtes von ihm fordern, ſondern allein nur den erheiternden Sinn beſchäftigen, der willig dann ſich ihm hingab. Die Biographen haben eine Menge von Vorgängen aus dem Leben des Kaiſers und erſten Conſuls der Nachwelt überliefert, welche alles Dies zur Genüge beweiſen. Von mehreren Compoſitionen, die vor dem Richterſtuhle der Kunſt als wahre Siegeszeichen ihres ächteſten Geiſtes erſcheinen und die zu jener Zeit entſtanden, wiſſen wir ganz beſtimmt, daß ſie dem, eine ungewöhnliche Liebhaberei an der Kunſt keineswegs verhehlenden, großen Feldherrn ſchlechterdings nicht gefielen. Was ſolchen Glückes aber ſich nicht zu erfreuen hatte, fand ſchlechterdings auch keine Förderung, und, bei der unumſchränkten Gewalt, welche mittelbar auf dem Wege der Schmeichelei, Gunſt und Hoffnung, oder unmittelbar durch ſein Wort Napoleon über ziemlich ganz Europa und in jeder Hinſicht ausübte, dies nicht etwa blos in ſeiner nächſten Umgebung, ſondern überall. Dem, der die Welt beherrſchte damals mit

(wahrlich) unumſchränkter Gewalt, war die Kunſt Nichts mehr und Nichts weniger als eine Dienerin des Augenblicks und zu andern ſinnlichen Zwecken: wie hätte ſie da, den einzelnen tiefer Denkenden oder Fühlenden ausgenommen, der Welt ſelbſt auch anders erſcheinen mögen! — Jeder erinnert noch lebhaft, daß zu dieſer Zeit die Italiener wieder ein Monopol zu üben anfingen über Theater und Concertſaal, ſelbſt in Deutſchland und Frankreich: die Italiener waren es, die jenen ſinnlichen Reiz der Kunſt ausſchließlich einzuhauchen verſtanden oder ſich dazu hergeben mochten, und die Italiener auch waren es, welche eben deshalb nach Napoleons Willen von den Regierungen vorgezogen wurden in aller Förderung, welche die Kunſt von daher ewarten muß. Nicht der Franzoſe einmal galt den Kaiſer Etwas in muſikaliſchen Dingen gegen einen Italiener, und das Volk, die Nation mußte gar ſehr entſchieden ſich für einen ſolchen ausgeſprochen haben, wenn er in der Würdigung von oben herab auch den Sieg über dieſen davon tragen ſollte.

Hieher auch gehört wohl die Erwähnung der Strenge in den Cenſurordnungen, welche überall in Europa, ſo weit Napoleons Arm

reichte, auf ſeinen Befehl geübt und auch auf muſikaliſche Kunſterzeugniſſe ausgedehnt werden mußte, die keinen andern Zweck aber hatte, als ſelbſt das letzte Zucken eines nationalen Lebens und deſſen Bewußtſeyns, ohne welches nirgends indeſſen, unter keinem Volke, die ſchöne Kunſt als ſolche, die Freiheit will in jeder Richtung, zu gedeihen vermag, wo möglich zu unterdrücken und dadurch den Boden dann zu ebnen gewiſſermaßen, wo die von ihm geſchaffene neufranzöſiſche Sitte eine neue Heimath auch ſich aufſchlagen möchte.

Dazu ſein unermeßlicher, einem heißen Verlangen nach Nachruhm in jeder Beziehung entſproſſener Hang zu Glanz und Macht auch in ſeiner nächſten Umgebung, der alle Schätze der Induſtrie und des Fleißes, der Künſte und Wiſſenſchaften zugleich in Paris ihn verſammeln und davon weder das eine noch das andre Mittel ausſchließen ließ, das irgend Etwas noch an ſeinen Thron, an ſeinen Kaiſerſitz, ſein liebes Frankreich und namentlich deſſen Hauptſtadt hätte knüpfen können, derſelben auf irgend welche Weiſe größere Kraft, Anſehen, Glanz, Ruhm zu verleihen. Wo ein Talent ſich zeigte, das in ſeinen Kreiſen irgend welche höhere

Bedeutung für die Zukunft wohl verſprach, — wie die bildenden Künſte ihren erhabenſten Sitz einzig nur aufſchlagen ſollten auf den Gallerien und Muſeen zu Paris, ſo mußte auch ſolches auf den Wunſch des Kaiſers, der Befehl war, dorthin wandern und ſeines Lohnes warten. In Wahrheit haben wir mehr denn ein Beiſpiel, wo, wie in der Malerei und Plaſtik, auch in der Muſik dies Sammelſyſtem der ſchönſten Produkte und Talente auf eine Weiſe von Napoleon und ſeinen Dienern betrieben wurde, die ähnlicher faſt noch einer gewaltſamen Entführung ſieht, denn ein Auge dem andern. Des Kopfes nicht ſicher mehr war einſtmals ſogar ein Künſtler, ein Sänger, der die bloße Einladung, an die große Oper zu Paris zu kommen, nicht angenommen hatte, und im Elend ſchmachten ſein ganzes Leben hindurch mußte ein anderer, ein Componiſt, der eine Hymne auf der Franken Siegesfeier zu ſchreiben ſich mit der freilich wohl mehr patriotiſchen als beſcheidenen Ausrede geweigert hatte, daß er deſſen ſich nicht befähigt fühle. Namen darf ich wohl nicht nennen, aber weſſen Erinnerung lebten jene nahen Tage nicht mehr vor?! — Dadurch aber, durch dieſe Maxime der Kunſt-

Pflege und Kunſtliebhaberei, wurden einmal die verſchiedenen Länder nicht blos ihrer kräftigſten, einflußreichſten und wirkſamſten Talente beraubt, ſondern dieſe ſelbſt auch in einer Richtung gewaltſam gefangen gehalten, welche niemals ihrer Kraft einen freien, ſelbſtſtändigen Aufſchwung geſtattete, und dann — welcher Geiſt war es, der jenen in Paris auf dem Wege der Centraliſation geſchaffenen Körper, der allerdings auch von hier aus noch in ſeiner Größe um deſto energiſcher ſogar in die Verhältniſſe der Kunſtwelt hätte eingreifen können, belebte, beſeelte? — kein anderer als derjenige der Knechtſchaft, der in der Politik nur mit ſichtbareren und fühlbareren Zeichen den Inbegriff der Napoleoniſchen Zeiten ausmachte, alſo der Geiſt jener Sinnlichkeit, welcher allein nach dem Willen des Herrſchers die Kunſt zu dienen hatte. Davon liegen in den Compoſitionen von dorther Beweiſe in Menge vor, und den weitern Schluß darf ich dem Leſer überlaſſen.

Ein anderes, für die Entwickelung der Muſik höchſt wichtiges und folgenreiches, beſonderes Ereigniß der Zeit war die Säculariſation. Ich gebrauche den Ausdruck ohne jeden weiteren Zuſatz, weil er kaum deſſen be-

darf, und jeder nur einigermaßen Geſchichts-kundige dabei an keinen andern als den hier gemeinten Vorgang denken wird und kann. In dem vergangenen 18ten Jahrhunderte nämlich, und namentlich durch Kaiſer Joſeph II. und Friedrich des Großen edles, antikaſtiſches Beſtreben, waren allerdings auch ſchon mehrere Klöſter aufgehoben und einzelne geiſtliche Beſitzungen dem Staate wieder anheim gegeben worden; indeſſen eine Hauptſäculariſation hatte vordem nur erſt einmal, nämlich bei dem ſogenannten weſtphäliſchen Frieden (1648), ſtatt, durch welche, in Folge des durch die Reformation dem Volke erſt völlig klar gemachten Ausſpruchs unſers Heilandes: „Euer Reich iſt nicht von dieſer Welt", die geiſtlichen Stifter Magdeburg, Bremen, Halberſtadt, Minden, u. ſ. w. in weltliche Länder und Beſitzungen verwandelt wurden, und die zweite fällt nicht früher als in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Sie war eine Frucht des oben erwähnten Lüneviller Friedens, indem demſelben kaum ein Paar Jahre ſpäter der Reichsdeputationshauptbeſchluß folgte, kraft deſſen alle bis dahin unmittelbar geweſene Stifter u. ſ. w. aufgehoben und ſchon beſtehenden weltlichen

Regierungen anheim gegeben werden mußten. Nur der Churfürſt Reichserzkanzler, nachmaliger Fürſt Primas, rettete noch ſeine weltliche Herrſchaft aus dieſem totalen Schiffbruche prieſterlichen Regiments, doch auch für nicht länger denn kaum ein Decennium, nach welcher Zeit er, ſcheinbar zwar freiwillig, in Wahrheit aber durch die Noth gezwungen, ebenfalls darauf verzichtete.

Aus politiſchem Geſichtspunkte betrachtet war die Maßregel weder eine ungerechte noch eine unweiſe. Die geiſtlichen Regenten früherer Zeit nämlich waren keineswegs durch den Willen der von ihnen regierten Völker, ſondern lediglich durch Anmaßung, Liſt oder welches andere derartige Mittel zu ſolch' weltlicher Herrſchaft gelangt, und hatten ſie ſonach ſchlechterdings kein ſogenannt wohlerworbenes Recht auf dies Beſitzthum, ſahen ſie vielmehr einer gewiſſen Claſſe von Uſurpatoren ähnlich, ſo durften ſie auch wohl wieder, und mit allem Fug und Recht zwar, ohne jeden weiteren Schadenserſatz, daraus vertrieben werden. Indem ſolches geſchah aber, ward das läſtige Verhältniß einer zweifachen Regierung, das jene geiſtliche Regentſchaft mit ſich führte, und das

ebenſowohl den Unterthan mit doppelten Laſten zu drücken pflegte, als es jede größere, für das Wohl dieſes noch ſo nothwendige Staats-unternehmung hemmte, mit einem Male auch aufgehoben, und das unpartheiiſche Urtheil kann inſofern alſo auch nicht anders, als die Säcu-lariſation eine weiſe, eine dem allgemeinen Wohle entſprechende und von der in der Cul-tur und Civiliſation ſo weit herangerückten Zeit nothwendig gebotene Maßregel nennen. Indeſſen befindet ſich im völlig entgegengeſetz-ten Falle der muſikaliſche Hiſtoriker. Aus ſeinem Geſichtspunkte betrachtet, erſcheint die Maßregel nicht blos als eine höchſt folgenreiche, ſondern müſſen dieſe Folgen, für die nächſte Zukunft wenigſtens, als höchſt verderblich, nach-theilig und hemmend in die Entwickelung der Kunſt eingreifend erkannt werden.

Durch den weltlichen Beſitz ſtanden die Einkünfte jener geiſtlichen Fürſten und Herren in einem bei Weitem überwiegenden Verhält-niſſe zu dem Aufwande, den überhaupt ſie als Regenten in ihrer Lage nothwendig zu machen hatten. Dazu befanden die Stifter, Klöſter und ſonſtigen Güter, über welche insbeſondere ſie zu gebieten hatten, ſich meiſtens in dem

Beſitz der enormſten Reichthümer, und es konnte ſomit von allen Seiten her auf ihren ſpeciell inneren Staat eine Sorgfalt und ein Vermögen verwandt werden, wie dergleichen ſelten eine andere, größeren und verzweigteren Rückſichten anheim gegebene Regierung vermag. Zu dieſem inneren Staate gehörte, um der möglichſt prunkvollen Selbſtſtändigkeit des Cultus willen, nothwendig aber eine Capelle, und nicht dieſes blos, daß ſolche gehalten wurde, ſondern der Stolz, der in deren Glanz und Größe auch geſetzt wurde, rief einen Wetteifer unter den verſchiedenen Stiftern, Klöſtern ꝛc. hervor, der nicht ohne Nachwirkung auf die öffentliche Muſikcultur dann nach Außen auch zu bleiben vermochte. Die Capellen und Muſikchöre immer möglichſt vollſtändig und vortheilhaft rekrutiren zu können, waren mit ihnen zugleich Muſikſchulen verbunden, denen die tüchtigſten Lehrer vorſtanden, und wenn die darin Gebildeten durch Alter ihre Stimme verloren hatten oder ſonſt unbrauchbar wurden, ſo traten ſie als gebildete Muſiker ins weltliche Leben wieder zurück; andere wurden als Lehrer an Volksſchulen entlaſſen, und wohin wir blicken, ſehen wir in muſikaliſcher Hinſicht

jene geiſtlichen Stifter, Klöſter ꝛc. nur im höchſten Segen und Vortheile der Kunſt wirken, was nun mit einem Male aber Alles anders ſich geſtaltete, als durch die Säculariſation ihnen nicht allein alle Selbſtſtändigkeit, ſondern jedes Mittel auch zum reicheren Cultus entriſſen werden ſollte. Nicht ſelten hat daher manch' geiſtreicher Denker über die Schickſale unſerer Kunſt den — wenn vielleicht auch mehr nur geträumten, eingebildeten oder doch blos nach gewiſſen einzelnen Seiten hin ſich beſtätigenden heutigen Verfall derſelben ſchon, ja blos von dorther, von dem Augenblicke der allgemeinen Säculariſation her, zu datiren geſucht, und kürzlich noch ließ Freiherr von Poißl, dem neben Einſicht und Kenntniß auch das Alter einen klaren Ueberblick der Zeiten geſtattet, ſich in ſolcher Weiſe vernehmen.

Man hätte glauben ſollen, daß die europäiſche Reſtauration, welche gleich nach dem erſten Pariſer Frieden (1814) beſchloſſen und eingeleitet wurde, und welche Europa in den Zuſtand von 1792, alſo in jenen letzten vor dem franzöſiſchen Revolutionskriege wieder zurückzuſetzen den Zweck hatte, nicht minder auch die Beziehungen, in welchen die Zeit bis dahin

zu unſerer Kunſt geſtanden, und namentlich die großen, tief eingreifenden Folgen, welche die hervorragendſten Ereigniſſe derſelben auf dieſe geäußert hatten, wieder aufgelöſt und mindeſtens zum größten Theile wieder verſchwinden gemacht haben würde; indeſſen wie in politiſcher Hinſicht der Gedanke kaum materiell eine vollſtändige Ausführung zuließ, ſo war dieſe noch weniger in moraliſcher, und in zweiter Folge ſo gut wie ganz und gar nicht in intellectueller und ſpeciell künſtleriſcher Hinſicht möglich. Die äußeren Gränzen, und auch dieſe zum größeren Theile nur, ließen ſich den verſchiedenen Staaten und Völkern wohl wieder anweiſen, wie dieſelben zu angegebener Zeit beſchrieben geweſen waren, aber die inneren Zuſtände derſelben vermochte kein Machtſpruch, kein Wille, kein Congreß wieder heraufzubeſchwören aus einer und wenn auch kaum mehr denn zwei Decennien langen Vergangenheit.

Der lebendigere Verkehr, in welchen die faſt eben ſo vielen Jahre des Kriegs die Völker mit einander gebracht hatten; die freieren Anſichten auch, ungebundeneren Lebensweiſen und Manieren, welche namentlich von den in der Revolution groß gewordenen Franzoſen über

einen ſo unermeßlich großen Theil von Europa verbreitet worden waren; die ungleich größere Hinneigung der verſchiedenen Stände zu einander, welche hier die gemeinſchaftliche Anſtrengung und Noth, dort der Schutz, den der eine bei dem andern ſuchen mußte, hier die Liebe, dort die Furcht, hier das Bedürfniß, dort der Ueberfluß erzeugen mochte; die größere, allgemeinere Theilnahme derſelben auch an den öffentlichen Begebenheiten und Ordnungen der Dinge; das heller erwachte Bewußtſeyn der Kraft, des Werths und der gegenſeitigen Abhängigkeit auf Seiten des Einen wie des Andern, — alles Dies und hundert andere dergleichen Dinge hatten, in den Tagen des drückendſten Mangels ſelbſt, ein regeres, freieres, rückſichtsloſeres Leben, ein Selbſtbewußtſeyn und einen geiſtig-moraliſchen Aufſchwung in allen Richtungen unter den verſchiedenen Völkern auch hervorgerufen und bewirkt, wie vordem ſelbſt bei dem Einzelnen kaum eine Ahnung davon ſeyn konnte; und wie des ernſteſten Willens vollkommener Reſtauration ungeachtet die Diplomaſie ſogar nach ſolchen Zeichen zur Anordnung völlig neuer und zwar freiſinnigerer Regierungsformen ihre Zuflucht nehmen mußte, alſo wirklich

nur in ſtatiſtiſcher und kaum ſolcher Beziehung jene im Allgemeinen durchzuführen vermochte, ſo mußten natürlich auf die Aeußerungen des Lebens ſelbſt, die Verhältniſſe der Geſellſchaft und deren Inbegriff dieſelben von noch ungleich größeren Folgen ſich bewähren, dergeſtalt, daß wir denn auch jetzt, mit Eintritt der ſogenannten europäiſchen Reſtauration, unſere Kunſt noch keineswegs ſich lostrennen ſehen von den Ergebniſſen und Geſtaltungen der Zeit, um mit ſelbſtſtändigerer und daher energiſcherer Kraft ihren eigenen geiſtigen, wie leiblichen Organismus wieder in Thätigkeit zu ſetzen, als in der vergangenen, muſikaliſch wirklich großen Periode es der Fall wohl war, ſo gewiß andererſeits ihr Intereſſe von dem Augenblicke an im muthigen Kampfe ſich hervorzuwinden anfängt aus der drückenden Unterordnung, in welcher das bis dahin mächtigere des politiſchen Lebens es gehalten hatte. Die Urſachen mochte jene Reſtauration in dem Beſtand wohl wegzuräumen vermögen, aber was geſchehen war, konnte ſie doch nicht ungeſchehen machen, — die Wirkungen blieben, und wie im ewigen Rhythmus der Schöpfung die Wirkungen ſelbſt immer wieder zu Urſachen werden,

ſo änderte im begonnenen Gange der Entwickelung ſelbſt dann jene Räumung auch Nichts, und, gefeſſelt in ſolchem einmal feſter denn je vorher an den politiſchen wie moraliſchen Inhalt, an die Geſammtgeſtaltung der Zeit, wußte nun auch die Muſik jetzt noch keineswegs ſich dieſer engeren Beziehung bis zu einem einigermaßen höheren Grade der ſelbſtſtändigen Entwickelung zu entwinden, und hatte zu begnügen ſich, wenn ſie ihr eigenes Intereſſe nur mit immer gleicherem Gewichte nach und nach wieder gelegt ſah in die Waagſchale der allgemeinen Bildung.

Gehen wir hiernach aber zum Betracht der Folgen ſelbſt auch über, welche dieſe, demnach ſo ungewöhnlich enge und die geſammte gegenwärtige Periode hindurch in gleicher Geſtalt ſich bewährende Beziehung der Zeit zur Kunſt auf ſolche in specie hatte, zum Betracht der neuen Geſtaltungen und Lebensformen ſelbſt, welche dadurch, durch ſolche enge Beziehung der Verhältniſſe, in ihr wirklich hervorgerufen wurden.

3.

Im Allgemeinen zunächſt angeſchaut jene Folgen, welche die Verhältniſſe der Zeit,

in ihrem durchgreifenden Einfluſſe auf alle inneren wie äußeren Geſtaltungen des politiſchen, moraliſchen und geſellſchaftlichen Zuſammenlebens, auch in unſerer Kunſt nothwendig hervorrufen mußten, tritt vor allen Dingen als ſolche uns wohl entgegen — eine unendlich größere Freiheit und Maſſenhaftigkeit in den Formen wie deren Mitteln, denn vordem ſelbſt der leichteſte Sinn und die kühnſte Hoffnung vielleicht kaum ahnen mochte.

Sehen wir auf die Darſtellungen der vorhergehenden Periode zurück, ſo hatte zu jener Zeit ſchon, und beſonders durch die Beſtrebungen eines Gluck, Haydn und Mozart, die Muſik in jeder Richtung ſich eines althergebrachten ſteifen Regelzwanges völlig entledigt, hatte einen neuen, freien Aufſchwung genommen, und einerſeits ſowohl die Feſſeln eines kalten, ausſchließlich den Operationen des ſpekulativen Geiſtes anheim gegebenen Contrapunkts von ſich abgeworfen, als andererſeits ſich der Nöthigung entzogen, welche der Reiz des ſinnlichen Princips nicht minder in Bildung eines höchſt möglichen Figurenreichthums ihr wahrlich mehr denn blos ſcheinbar auferlegte; indeſſen hatte,

bei all' gewonnener Freiheit, Ungebundenheit und unleugbar großer Erweiterung ihres Gebietes, ſie den Sieg, der ihr damit über das eine wie das andere bindende Recht geworden, doch auch nur errungen auf dem Wege der Ordnung, der Symmetrie und des harmoniſchen Zuſammenhangs aller ihrer inneren wie äußeren Theile. Sofern dieſer Zuſammenhang nämlich gleichſam die Baſis aller Schönheit in Geſtaltung irgend welcher Kunſtwerke ausmacht, unſere Muſik damals aber, weil ſie mehr denn je vordem jedem tiefer greifenden und leitenden Einfluſſe von Außen her durch das Glück der Umſtände ſich zu entrücken vermochte, die Mittel und Kräfte, den eigentlichſten Trieb der weiteren Entfaltung nur in ſich ſelbſt finden und aus ſich ſelbſt gleichſam hernehmen konnte, und das Eigene doch wohl ein dem Weſen ſelbſt Entſprechendes auch zu ſchaffen, die ſchöne Kunſt in ſich ſelbſt nur das Mittel zur wahrhaftigen Schönheit zu finden im Stande iſt, — in ſo fern ward ſie bei all' ſolchen und welchen Beſtrebungen nothwendig und von ſelbſt gewiſſermaßen doch auch vor einem Hinaustreten über die Gränzen dieſer Grundlage noch bewahrt. Die Werke der bedeutendſten muſikaliſchen

Genie's jener Zeit liegen in genügender Anzahl vor: vergleichen wir ſie mit Produkten einer länger noch vergangenen Periode, — unendlich größer ſcheint die Kühnheit der Gedanken, die Friſche, Lebensfülle der Fantaſie, die Ungebundenheit, Freiheit in der Aus- und Durchführung der Ideen, die Mannigfaltigkeit, Leichtigkeit und freie, ſorgloſe Weiſe der harmoniſchen wie melodiſchen Bewegungen; doch wo vermiſſen wir bei den Geweiheten auch nur einmal ſelbſt das äußere Zeichen der ſtrengſten Ordnung? jenes Ebenmaaßes, das ſelbſt der ungeübte Sinn noch leicht zu faſſen vermag, und das wohlthuend ihn berührt, weil ſo leicht und vollſtändig er es begreift? — Das ſittliche Maaß, die ethiſche Genügung war es, welche, den Genius der Zeit durchdringend, auch hier ſich manifeſtiren zu müſſen vermeinte, und die als charakteriſtiſches Merkmal wir, von den letzten Tagen des ſiebenjährigen Krieges an bis herauf in die Schreckensſtunden der franzöſiſchen Revolution und in Deutſchland noch weiter bis ziemlich herauf zum Schluſſe des tauſend Jahre gewährten heiligen römiſchen Reiches, (Frankreich allenfalls ausgenommen) wiederfinden in allen Verhältniſſen, Begriffen

und Richtungen des Lebens, ſo ſehr — umfaſſend, deutlich und durchdringend — daß ſelbſt die Wiſſenſchaft, als ſie anfing, ein eigenes Syſtem der Philoſophie des Schönen in ſich zu entwickeln, glaubte, bei ihren Dogmen und Schlüſſen von keinem andern Prinzipe ausgehen zu dürfen. Doch nicht ſo bald hatten jene Gewalten, welche, lange, ja länger denn ein halbes Jahrhundert hindurch auf dem Heerde ſtillkräftiger Leidenſchaft genährt, die furchtbarſten Stürme in dem Reiche der Sinne auf dem geſammten europäiſchen Occident (möchte ich ſagen) heraufſchwuren, dieſes Maaß der ſittlichen Bedeutung und des ethiſchen Genüges in der Geſellſchaft, im Leben und ſeinen mannigfaltigen Beziehungen enteicht, als in der Kunſt auch ſeine Manifeſtationen, ſein ſo ſchöner, treuer Abdruck den erſten vernichtenden, erlöſchenden Stoß erhielt.

Die neuen, kühnen Ideen von Freiheit und Lebenszweck, von Gott, Sitte und Geſetz, welche von jenen revolutionären Bewegungen, die von Weſten, von Frankreich her über ziemlich das geſammte Europa ſich ausgebreitet hatten, erzeugt und — wie wir geſehen haben — unter den Völkern, ſelbſt als ihre politiſche

Geſtalt ſich wieder hatte auflöſen müſſen, dergeſtalt gewiſſermaßen heimiſch geworden waren, daß die großartigſten, vollſtändigſten Aenderungen aller Zuſtände derſelben dadurch hervorgerufen werden mußten, — dieſe neuen Ideen drangen faſt mit mehr denn blos der Gewalt eines zufälligen Zeiteinfluſſes auch der Kunſt die Nöthigung auf, ſich nicht minder dem ungemeinen Fortſchritte, den — wie man ſagte — das Leben genommen, in ihrem ganzen Seyn und Weſen anzuſchließen, als die wiſſenſchaftlichen und geſellſchaftlichen Verhältniſſe, welche ebenfalls von dem Strome unwillkürlich waren mit fortgeriſſen worden, und von denen die erſteren doch den Zuſtänden des öffentlichen Lebens mehr noch ſich hätten entziehen können, als die Muſik, in welcher der innerſte Lebenspuls ja ſeine unmittelbarſte Offenbarung finden will. Was vorher Schein nur war, jene Ungebundenheit in den Modulationen (dieſes Wort in ſeinem allgemeinſten, umfaſſendſten Begriffe hier gebraucht), jene Auflöſung aller vorher beſtandenen kanoniſchen Kraft, — es ward Wahrheit jetzt, und bedingungslos kann man ſagen, daß die Selbſtſtändigkeit, welche unſere Kunſt in der vorigen Periode durch eigene

innere Lebensenergie gewonnen hatte, alsbald mit Beginn der gegenwärtigen, auf den kühnen Schwingen der Zeitverhältniſſe und durch dieſelben getragen und gehoben, ſich potenzirte gleichſam zu einer Unbeſchränktheit in der Gebehrdung, welche ein politiſches Wort vielleicht nennen würde: Emancipation der Kunſt von ſich ſelbſt. Daß die Neuheit des Typus, den die Tonſetzer der letzten Jahre der vorigen und zu Anfang der gegenwärtigen Periode durch mehr angeführte Beſtrebungen gewonnen hatten, wie ihre Ungelenkigkeit und Ungeübtheit, in demſelben ſich zu bewegen, oder auch wohl ihre noch nicht zum völligen Durchbruche gekommene Reife, denſelben in ſeiner ganzen Weſenheit zu verſtehen, den Beziehungen und Forderungen der Zeit zugleich einen bedeutenden Vorſchub noch leiſtete, läßt ſich keineswegs wohl leugnen; doch thun wir Unrecht, darin allein vielleicht den Grund von den Zeichen zu ſuchen, durch welche die Muſik kurz nach ihrem Eintritte in das neunzehnte Jahrhundert ſchon von den kaum vorher gewonnenen Geſtalten ſich unterſchied. Die Quelle der Erſcheinung liegt einzig in den Beziehungen der Verhältniſſe der Zeit zum Leben und was darinnen iſt, alſo auch zu der

Kunſt der Töne; daß ihrem Strome dann vielleicht durch andere Umſtände und Ereigniſſe noch der Weg erleichtert und geebnet wurde, kommt dabei nicht in Betracht. Daß, was ihre Bewegung in ſich ſelbſt betrifft, mit einer ungleich größeren Freiheit, mit einem eben ſo bewundernswerthen als kühnen Erheben über alle Geſetzes- und Normenſchranken die Muſik auftritt, — nichts Anders iſt es als eine Frucht jener zum Dogma faſt gewordenen Anſichten der Völker, daß die Freiheit, in welcher der Menſch geboren und welche als ſein höchſtes Gut er müſſe achten, nicht zulaſſe noch ein Geſetz, als welches ſelbſt ſie ſich in ihrer Idee erſchaffen; und daß, was nach Außen hin ihre Geſtaltung anbelangt, mit ungleich größerer Maſſenhaftigkeit ſie jetzt auf einmal erſcheint, — ſehen wir den Materialismus der Zeit, jenes Kämpfen des Prinzips, das die Macht und die Glückſeligkeit, die Ehre und wozu der Menſch überhaupt beſtimmt iſt, lediglich an den Beſitz zu knüpfen trachtete, nicht bis auf den letzten Zug hin darin ſich abſpiegeln? — Die Quantität des Inhalts fordert ſtets auch eine Quantität der Materie.

Schauen wir z. B. auf Beethoven, als

gewiſſermaßen den Repräſentanten der geſammten Tonſetzkunſt jener Zeit und denjenigen unter allen Componiſten, der zuerſt und ziemlich allein die Zeit des 19ten Jahrhunderts an eine kühne Vergangenheit zu knüpfen verſtand: das nächſte und am meiſten in die Augen fallende Ziel, in deſſen Erringungen ſeine hiſtoriſche Bedeutung ſich offenbarte, war allerdings ein möglichſt überwiegender Spielreichthum, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, ein Eingehen und Benutzen aller Kräfte und Fähigkeiten der Organe, die er einmal zur Darſtellung erwählt hatte. Alle Figuren werden bei ihm weiter, reicher, farbenheller; alle Akkorde, und wenn oft auch blos durch mechaniſche Verdoppelungen, veränderte Tonlagen u. dgl., voller, vollſtimmiger, gewichtiger; die Melodien ſangvoller, hervortretender und nuancirter unter ſelbſt der tonreichſten harmoniſchen Combination; die Modulationen werden kühner, ſcheinbar unvermittelter und unmittelbarer als je vordem; und was als eine nothwendige Folge von alle Dem erſcheint — dieſe klangvolleren, mächtigeren, innigeren Melodien, die reicheren und üppigeren Harmonie- und Stimmenausfüllungen, dieſes tiefere und allſeitigere Eingehen auf jede nur

denkbar mögliche Kraft der Inſtrumente, alles Dies führt dann auch bei ihm zu einem bis dahin noch nicht gekannten, größeren Raum, zu weiteren und freieren Anlagen, großartigeren Maſſeſtellungen, mannigfaltigeren und erſchöpfenderen Veränderungen und Durcharbeitungen der einzelnen Themata und Hauptmotive. Zum Beweiſe will ich nur auf ſeine B-dur-Sonate, ſeine letzten Quartette und die C-moll-Sinfonie hindeuten: wo und wann iſt etwas Aehnliches nur, viel weniger etwas Höheres und Größeres in hier betrachteter Weiſe dageweſen?! — Doch all' dieſer unendlich erhabenere, größere Spielreichthum, welchen Beethoven im Vergleich zu ſeiner Vorzeit auf einmal in unſerer Kunſt entfaltet, iſt blos auch das äußerlichſte Reſultat ſeiner Neigung und ſeines Ringens, und gehen wir tiefer in ſeine Werke ein, ſuchen eine innigere Vertrautheit mit denſelben uns zu erwerben, ſo finden wir auch als einen beſondern geiſtigen Charakterzug, als eine innere Nöthigung denſelben zugleich beſtätigt. Beethoven mußte, wollte anders er wahr ſeyn in ſeiner Kunſt — und dieſe Bedingung galt gewiß ſeinem Genius als der höchſte Preis — Beethoven mußte gleichſam einen ſolchen größe-

ren, weiteren Spielreichthum in dem Aeßerlichen ſeiner Darſtellung zu erringen ſuchen, denn das Objekt derſelben, ſeine Gedanken, Gefühle und Ideen waren auch weiter, groß-artiger, machtvoller, höher, freier, kühner und hinreißender geworden. Hatte er eine Empfindung, eine Idee erfaßt, ſo vertiefte er mit der ganzen Kraft ſeines durch die Zeitverhältniſſe ſo außerordentlich aufgeregten Geiſtes ſich auch in ſie, ſchwelgte gleichſam in ihr, bis zur Unerſättlichkeit oft. Daher das nicht ſelten wunderbar lange Feſthalten und überreiche Ausarbeiten eines Thema's und Gedankens. In der tiefſten Tiefe der Empfindung angekommen mochte es unaufhaltſam ihn dann fortreißen zu einer andern, und die tauſenderlei Geſtalten, welche, bei ſolchem heimlichen Schwelgen in der eigenen Seele, vor ſeinem geiſtigen Auge ſich dann entfalteten, mußten nothgedrungen dann faſt auch in die Wirklichkeit des tönenden Bildes treten. Und das eben iſt es, was über jeden Vorwurf, jeden Verdacht, ihn weit erhebt, daß er die Forderungen der Zeit nicht blos ihrer Form nach überträgt auf ſeine Kunſt, ſondern auch im Geiſte; daß er ſelbſt tief in den geiſtigen

Schacht der Zeit ſich hinabläßt, und nur hier und aus ſolchem heraus blos ſeine Geſtalten fördert; daß ſeine (ſpäteren) Schöpfungen, ſo wunderreich, wunderbar neu ſie erſcheinen, er doch nur zu einer geiſtigen Einheit, einer Beſtimmtheit, einer Plaſtik der Empfindung erwachſen läßt, welche zugleich wiederum nur iſt das Zeichen des Geiſtes der Zeit. Spiegelt das einzelne Inſtrument bis dahin kaum in der Ahnung wahrgenommene reiche Bilder der Seele ihm entgegen; gehen in ſeinem Orcheſter dann in Geſtalten ſo voll und farbenreich, wie bis dahin nie erſchaut, dieſelben auf; verſenkt er hier ſich in die Klänge und webt und führt die Stimmen, trennt und verſchmelzt ſie wieder im Vollgefühl der Wirklichkeit, wie dort nur im leichten Andeuten es ihm ſollte möglich werden; ſchöpft immer tiefer dann ſein Geiſt aus dem Born der körperlichen Töne, blitzen immer eigenere, hellere Lichter in ihm und ſeinen Farben auf, wird geheimnißvoller immer die Stille der Tiefe, werden kühner, freier, leichter ſtets die Schritte der Stimmen, bis auch hier endlich das höchſte Ziel errungen iſt und jede Stimme frei, als wäre ſie um ihrer ſelber willen und blos allein da, ſich er-

geht, und alle dann doch in bewunderungswürdigſter Einheit ſich wieder umfangen — mögen länger wir noch verkennen das in Tönen verklärte Bild jener Ideen von Freiheit und Emancipation der Völker, Stände und Individuen, welche mit gleichem Augenblicke ſich feſtgeſetzt hatten in Gemüthern und das Idol, das Symbolum waren, um welch' alles Leben, alles politiſche, moraliſche und culturhiſtoriſche Streben der Menſchheit ſich bewegte, welche aber dennoch auch wieder untergingen in dem einen Gedanken, der einen Nothwendigkeit des Staats und ſeines Organismus?! — Aber das auch iſt es, wo nicht Jeder, der ſich berufen glaubte, Hand mit an das Werk zu legen, Beethoven zu erreichen, ja nur zu verfolgen vermochte, und wo die Klippe nun ſich in den Strom wälzt, an der ſo manches Schiff, beladen mit Früchten langer Mühen, ſeinen Untergang finden und ſonach manchen Nachtheil und Mangel auch wohl in das Gebiet unſerer ſchönen Kunſt bringen ſollte. Mit gleicher Kraft nämlich den Geiſt der Zeit, den vollen Geiſt zu erfaſſen und in Einheit zu bringen dann auch mit dem Leibe; — ſolche Kraft, ſolche Weihe war den wenigſten nur verliehen

worden, deren Namen in der Folge gleichwohl nicht verſchwiegen werden ſollte, und mag die Gewöhnlichkeit ſelbſt bisweilen Stunden und Augenblicke erleben, wo der Zuſammenhang zwiſchen Unendlichkeit und dem Endlichen ſie fühlt und wo auch ihr noch ein Blick geſtattet iſt aus dem Reiche dieſes in die Unermeßlichkeit jener, ſo war ſie doch vorzugsweiſe nur fähig, das äußere Material zu erfaſſen, zu begreifen; und wie daher ihr Streben blos an die Form ſich lehnte, welche Beethoven geſchaffen, und wie ſelbſt das Produkt jener ihrer lichteren Augenblicke lediglich nur fußte auf dem Boden dieſer Form, ſo konnte es, bei dem von jeher gebräuchlichen und in der Natur der Sache gewiſſermaßen auch begründeten Ueberbieten der Glanzmomente im Falle öfterer Wiederholung, denn auch kaum wohl anders kommen, als daß der Leib im Kreiſe der Gewöhnlichkeit dem Geiſte entrückt ward und in der Ueberbietung ſeines Charakters dann eine Verzerrung des eigentlichen Kunſtweſens ſchuf, die, wenn ſie ſich aufwarf zum Bilde des muſikaliſchen Zuſtandes der Zeit, eben deßhalb wohl Recht hatte und geglaubt werden mochte, weil ſie das Werk der Gewöhnlichkeit erſchien.

Beethoven — wie überreich der Strom ſeiner Empfindung hervorquillen und dann in der Darſtellung auch ſich ergießen mochte, niemals doch durchbrach er eigentlich die vorgezeichneten Linien einer weiſe gewählten Form, ſondern erweiterte ſie nur; aber weil die Grenzen dieſer Erweiterung dem weniger hellſehenden Auge ſich entrückt hatten, weil nicht Jeder noch den Zügel, den die geiſtige Einheit dieſer Erweiterung anlegte, zu erkennen vermochte, ward die That derſelben nicht ſelten auch verwechſelt mit einem völligen Durchbruche, einer völligen Entfeſſelung von allem Zwange künſtleriſcher Regel, und der erſte Schritt auf dem Wege zur Entartung künſtleriſcher Freiheit war geſchehen. Das Mißverſtehen der Zeit, ihr ſo häufig unklarer, verworrener Begriff von Menſchenwerth, Bürgertugend und Bürgerehre prägte auch hier in der Kunſt ſich aus: die Emancipation der Völker wie des einzelnen Individuums, — ſo oft ſie mißverſtanden wurden in der Geſellſchaft, im Staate und ſeiner Politik, eben ſo oft auch hier, — wie dort wollte auch hier die Menge, und deſto mehr, je länger ihre Ideen dauerten und ſich feſtgeſetzt hatten in den Gemüthern,

ſie verſtehen als eine völlige Entrückung oder Erhebung über des Geſetz, von wo bis zum Zuſtande unheilvoller Geſetzloſigkeit dann nur ein Schritt iſt.

Das Auge auch noch nicht weiter herüber ſchweifen laſſend von dorther in die Tage einer näher liegenden Gegenwart — finden wir dies Alles nicht ſchon bewahrheitet in dem, was ſpeciell jene allgemeine größere Freiheit und Maſſenhaftigkeit in unſerer Kunſt wieder unmittelbar im Gefolge haben mußte? — Ich meine damit einmal die ungemeinen, nicht ſelten allem Geſetze der Natur Hohn ſprechenden Erweiterungen, Vermehrungen, ſogenannten Verbeſſerungen und neuen Erfindungen, welche dadurch in der praktiſchen Muſik und deren Organen dergeſtalt hervorgerufen und bewirkt wurden, daß von dieſen kaum eines noch dem gleich ſieht, was es eigentlich ſeyn ſoll, und in derjenigen und ſolcher Sphäre gebraucht zu werden pflegt, welche die Natur ſelbſt ihm doch als eigenthümlich und unveräußerlich vorgeſchrieben zu haben ſcheint; und dann meine ich damit auch die viel geliebten und viel belobten ſog. Muſikfeſte. Es iſt wahr, daß durch

dieſe Feſte, und einzig durch ſie, manch' großer Genius geweckt, zu heroiſcherer, erſchöpfenderer Kraftentwickelung angefeuert, und auf ſolchem Wege manch' bedeutendes, großartiges Werk ins Leben gerufen wurde, welches ohne ſie vielleicht niemals wäre Gegenſtand künſtleriſcher Bewunderung und Erbauung geworden. So haben wir Spohr's meiſterliche Oratorien z. B. nicht unwahrſcheinlich wohl allein ihnen zu verdanken, indem das erſte von denſelben ausdrücklich für ein ſolches Feſt geſchrieben wurde; und ähnlich verhält — was weltbekannt — es ſich mit mehreren dergleichen Werken von B. Klein, Friedrich Schneider, Ferdinand Ries, C. M. von Weber, Mendelsſohn-Bartholdy u. A., der Moderniſirung und erneuerten Belebung mancher älteren großartigen Kunſtgeſtalten, wozu ebenfalls ſie die meiſte und lauteſte Aufforderung wieder boten, nicht zu gedenken. Jedoch ſofern auch nur für dergleichen Schöpfungen, wie Oratorien, Cantaten u. ſ. w., alle dieſe Muſikfeſte Raum bieten, und von ſich ausſchließen, was nur irgend der Maſſewirkung fremd ſeyn könnte, läßt ſich, dieſer einzelnen, für ſich höchſt werthvollen Erwerbungen un-

geachtet, für die Kunſt überhaupt und deren eigentliche Cultur gleichwohl kein ſonderlicher Gewinn von ihrer dieſſeitigen Wirkung abſehen. Ich führe den Satz nicht weiter aus, weil er unmittelbar mit dem folgenden zuſammenhängt, der ferner uns die Bildung ſo mancher Geſangs- und anderer muſikaliſchen Vereine, die wir vordem faſt nirgends in dem öffentlichen Leben vorfinden, und die lediglich durch jene Muſikfeſte erſt hervorgerufen und veranlaßt wurden, als eins der erfreulichſten Zeichen der Zeit vorführt, aber nicht minder darin auch keine ſonderlich glückliche Frucht im Kreiſe echter Kunſtpflege zu erblicken lehren möchte.

Wie ich vorhin andeutete, waren aus der Idee der Centraliſation der Kräfte die Muſikfeſte urſprünglich entſtanden, und es läßt ſich nicht läugnen, daß durch die innigere Annäherung, welche um der Realiſirung dieſer Idee willen zwiſchen dem eigentlichen Künſtlerthum und dem bloßen Dilettantismus (ſcheinbar) bewirkt werden mußte, der Populariſirung der Kunſt auf der einen Seite ein bedeutender Vorſchub geleiſtet wurde; indeſſen indem man bei der Realiſirung keinen Schritt weit von

der Quelle, aus welcher die Idee ſelbſt her=vorgegangen, von der Hinneigung und Forde=rung der Zeit nach Maſſenhaftigkeit in allen Offenbarungen abzuweichen vermochte, lag auf der andern Seite in dieſer Populariſirung doch nichts auch als blos das Mittel, jene Richtung der Zeit nur mehr noch durch die That zu fördern, und ſolche Richtung kann keineswegs als mit der zur eigentlichen Beſtimmung der Kunſt gleichlaufend betrachtet werden. Das mathematiſch Erhabene gleichſam wollen wir vollkommen in den Muſikfeſten für die Kunſt erreicht finden, niemals aber kann dies auch von dem dynamiſch Erhabenen gedacht werden, und doch ſchließt eben dieſes nur das eigentliche Kunſtſchöne in ſich. Die Männer leben noch, welche zuerſt Hand an den Bau des Werkes legten, und ſie können alſo ein lebendiges Zeugniß noch von der ungemeinen Größe der Arbeit ablegen, welche ſie ſich damals, bei dem gänzlichen Mangel größerer Muſik=körper, damit aufbürdeten. Noch war dieſelbe indeß kaum vollendet, als Material zu ähnli=chen und gleichen Bauten in Menge ſich dar=bot. Der Muſikvereine erſtanden viele, aller Orten und in ſchnellſter Folge. Verkennen

wir ihren Werth nicht; aber indem ſie ihre Urſache zugleich auch zu ihrem letzten Endzweck erhoben haben, dürften ſie ſelbſt wohl und die Luſt im Leben, aber keineswegs die Kunſt als ſolche gewinnen, und dürfte die Scheidewand, welche Künſtler und Kunſtfreund trennt und welche vorgeblicher Weiſe die Muſikfeſte nieder-reißen ſollten, wenigſtens vom Standpunkte ächter Kunſt aus betrachtet, gerade durch ſie nur noch feſter, dauernder und undurchdringlicher geworden ſeyn. Berufe ich mich auf Thatſachen. Wie lange iſt es, daß die Liebe zur Cammermuſik (hier im eigentlichſten Sinne des Worts genommen), welche gegen Ende der vorigen Periode, zu Haydn's und Mozarts Zeiten, ſo ſchöne, wunderherrliche Früchte trug, und in welcher doch die wahrhafte Cultur muſikaliſcher Künſte ihren eigentlichſten Sitz hat, zuſehends abnahm und mehr und mehr auf einen blos kleinen Kreis in Mitte des nächſten Künſtlerthums ſich beſchränkte? — ſo lange, als die Liebe zur Maſſenhaftigkeit zunahm, die in den Muſikfeſten aber vor Allem ſich verwirklicht. Wie lange her können wir es nennen, daß die Concertſäle immer öder und leerer werden, und unſere Künſtler, wollen ſie nur

einigermaßen dieſelben füllen, zu Quantitäten aller Art in der Leiſtung ihre Zuflucht nehmen müſſen, in welcher ebenfalls dann keinerlei wahrhaft ſchöne Kunſt erblüht? — ſo lange als wir mit dem Maaße der Quantität das Schöne zu meſſen in der Sklaverei gewohnt geworden ſind, in welche wir dadurch uns begeben haben, daß wir die Cultur und Pflege unſerer Kunſt nicht den Einflüſſen divergirender Zeitverhältniſſe zu entreißen vermochten oder den Willen hatten. Von dem Standpunkte aus, welchen unſere Muſikkunſt mit Abſchluß der vorigen Periode erreicht hatte, und welchen alles Denken und Empfinden als den einzig wahren für ſchöne Künſte darthut, iſt ihr Weg zum Volke ein anderer, als man durch die Muſikfeſte zu öffnen den beſten Willen hat. Sobald die Maſſen allein noch produciren, wird das Conſumiren vermindert, und mit dem verfehlten Zwecke hört alle Wirkung auf. Nur wenn conſumirend ſie an der Produktion zugleich Theil nimmt, vermag auf ſolchem Höhepunkte eine ſchöne Kunſt noch der Maſſe anzugehören, und nicht allein, daß darin ihre Aufgabe beruht, ſondern es wird darin auch der eigentliche Begriff des Dilettantismus erfüllt und

die Seite offenbart, auf welcher dieſer das wahrhaft höhere Künſtlerthum berührt. Laſſen wir uns durch den einzelnen und zunächſt in die Augen fallenden Gewinn nicht täuſchen: daß die öffentlichen Muſikfeſte bei ihren Anordnungen auch bei der erſten Idee beharrten, aus welcher ſie entſprungen, das ließ ſie ungeachtet aller erfreulichen Größe ihrer Erſcheinung auf die allgemeine Muſikcultur gleichwohl höchſt nachtheilig wirken, und es wird dies der Fall ſeyn, ſo lange ſie kein anderes Princip in ſich aufnehmen. Nicht daß ſie unſere Kunſt der Beſtimmung der Veredlung der Menſchheit näher führten, helfen ſie vielmehr noch, was andere Verhältniſſe der Zeit ſchon bewerkſtelligten, dieſelbe, d. h. in ihrer reinſten Geſtalt, aus der öffentlichen Geſellſchaft entfernen. Doch — ſind ſie ſelbſt, in denen wir nach und nach den geſammten europäiſchen Occident dem deutſchen Vorgange nachfolgen ſehen, nicht ein Kind der Zeit? und warum ſonach ſie anklagen? —

4.

Die zweite Hauptfolge nämlich, welche die Beziehungen der Zeitverhältniſſe zur Kunſt für die allgemeinen Geſtaltungen dieſer von da

aus haben mußten, war in der That, daß die Cultur der Muſik als eigentlich ſchö- ner Tonkunſt ſich ſtets weiter loslöſte gewiſſermaßen von dem Kreiſe öffent- licher Geſellſchaft, dem Kreiſe allge- meinen Volkslebens, und nach und nach das ſtets mehr ausſchließliche Eigen- thum eines damit beſonders bevorzug- ten gewiſſen Standes wurde. Das Ueberwiegen des politiſchen Intereſſes nämlich, das eben jene Verhältniſſe auf ziemlich dem ge- ſammten europäiſchen Occident unverhinderlich hervorriefen, und das ſelbſt den moraliſchen und intellectuellen Antheil an dem allgemeinen Cul- turzuſtande mehr und mehr in den Hintergrund zu drängen im Stande war, leitete nicht allein, ſo weit kein unmittelbarer Zuſammenhang zwi- ſchen denſelben und dem allgemeinen Volksleben beſtand, die öffentliche Aufmerkſamkeit auch von dem Beſtreben der muſikaliſchen Künſte ab, ſon- dern machte es in ſeinen Urſachen und Wir- kungen oft und verſchiedener Seits ſogar un- möglich, ſich dieſen nur mit irgend welcher eini- germaßen fördernden Theilnahme zuzuwenden. Wir haben geſehen, unter welchen Umſtänden das 19te Jahrhundert über Europa und vorzüg-

lich über die drei Länder, in denen die muſikaliſche Cultur ſeit länger denn einem ganzen Säculum ſchon ihren Hauptheerd aufgeſchlagen hatte, über Frankreich, Deutſchland und Italien, hereinbrach, und wie nicht allein die volle Hälfte unſerer gegenwärtigen Periode hindurch dieſe Umſtände keinerlei dauernde Aenderung erlebten, ſondern in ihren Wirkungen auch weiter hinaus noch faſt immer dieſelben blieben: vermochten ſie vielleicht nicht, die Luſt und die Freude der Völker zu und an der Muſik zu hemmen, ſo benahmen ſie ihnen doch die Mittel, ſolcher Luſt und Freude auch in der eigenen Cultur dieſer Kunſt eine größere und allgemeinere Ausdehnung zu geben. Wo die Mutter zu weinen hatte über die Opfer, welche an eigenem Herzblut die politiſchen Intereſſen mit unerbittlicher Strenge von ihr gefordert; der Vater zu beten nur und zu kämpfen, oft in drückendſter Noth, für das, was ihm von den Seinen und deren Gut noch geblieben; wo nie zuſammengeweſene Maſſen von Kriegsheeren einherzogen über die Fluren und vernichteten, mit Blut ertränkend, was ein zudem nur ſparſamer Segen des Himmels vielleicht noch geſchaffen; wo, bis auf eine einzige und auch dieſe Ausnahme nicht einmal durch-

gängig der Zeit nach, die Sorge der Regierungen wie der Einzelnen faſt einzig nur gerichtet ſein konnte auf Erhaltung, auf Schutz gegen Elend und Verarmung; wo alle dieſe und noch hundert andere dergleichen Zeichen in lauteſter Wahrheit redeten, da mußte die Stimme des lauteren, ungetrübten, heiteren, frohen Gemüths, kurz derjenigen Situation unſerer Seele wohl ſchweigen, in welcher mit wahrhafter Liebe, einer innigeren Sehnſucht und Theilnahme dieſelbe unſerer Kunſt ſich zuneigt. An der Stelle heiteren, muſikfrohen Volksgeſanges, an welchem der Sinn der Nationen, wie der Wille des Arbeiters ſich ſtärkt, erſchallte, und auch hie und da kaum, die wilde Weiſe oft dazu noch roher und ſelbſt ſittenloſer Kriegslieder, deren dem ſchuldloſen Weſen wahrhaftiger Kunſt niemals eigen ſein mögen. Die Claviere unſerer wärmſten Muſikfreunde — ſie waren meiſtens geſchloſſen oder öffneten ſie ſich am liebſten doch nur der Begleitung ſtillfrommen häuslichen Gebets; die einzelnen größeren muſikaliſchen Feiern, von denen wir vorhin ſchon erfahren haben — — o daß ich es ſagen muß: im Dienſte der Noth, des Heldenruhmes oder kriegeriſch wilder, ſinnlicher Luſt nur befand bis auf wenige ſchöne

Ausnahmen damals einzig ſich die Kunſt, und man glaube mir, in dem ſo lange frohlocken- den, triumphirenden Frankreich war es in all' dieſer Hinſicht und ungeachtet ſein Kaiſer auch an muſikaliſchen Schätzen glaubte Alles anhäufen zu müſſen, was irgend nur das beſiegte Ausland ihm Ausgezeichnetes darbot, gleichwohl nicht anders, denn in Deutſchland und Italien.

Daß indeſſen ganz die Kunſt ſich vergraben hätte in jenen ſonſt ſo weit außerhalb ihres Kreiſes zu liegen ſcheinenden andern Intereſſen, und ſomit in der Geſammtheit ihrer äußeren Erſcheinung ſogar ein Opfer vielleicht geworden wäre der eben geſchilderten Zuſtände, dazu hatte ſie anderer Seits wieder in der vorhergehenden Periode bereits eine zu hohe Bedeutung, Selbſt- ſtändigkeit und innern wie äußern Aufſchwung gewonnen, war ſie ſowohl in ihrem Innern durch einen zu kräftigen und unaufhaltſam in ſich fortſtrebenden Geiſte bereits belebt, als in ihrem Aeußeren auch an Mitteln und ſub- jektivem wie objektivem Reichthum zu ſehr ſchon erſtarkt; nur mußte ihre Cultur, ihre innere wie äußere Pflege mehr einzelnen, beſon- ders dazu berufenen Kreiſen, der Individualität eines einzelnen, mit dieſem Berufe ſelbſt ge-

wiſſermaßen abgeſchloſſenen Standes überlaſſen werden, und konnte nicht mehr ſo ſehr und in dem erweiterten Maaße denn vordem Gegenſtand oder Theil allgemeiner Volksbildung und Volksentwickelung bleiben. Daß für die Förderung der Muſik in ihren wiſſenſchaftlichen oder techniſchen Verhältniſſen, ihrem eigentlichen Organismus der Seele wie des Leibes, ein Nachtheil daraus erwachſen wäre oder auch nur hätte erwachſen können, vermag die Unbefangenheit und wer nicht blinde Vorliebe hegt für jene freilich leichter überſchaubare und durchſichtigere Einfachheit älterer muſikaliſcher Organiſation (um den Ausdruck hier zu gebrauchen) gewiß nicht zu behaupten; im Gegentheile ward auf ſolche Weiſe gewiſſermaßen eine Art von geiſtiger Centraliſation der Kräfte erzielt, die überall, in allen Verhältniſſen und Beziehungen des Lebens, wo ſie erſcheint, auch als der Träger höherer organiſcher Ausbildung und regerer wie kräftigerer Lebensentwickelung ſich bewährt, und werden wir z. B., ſo bald uns nur das außerordentlich raſche Aufblühen des Virtuoſenthums, durch welches gegenwärtige Periode auf ſo merkwürdige Weiſe ſich auszeichnete, vorzugsweiſe Betrachtung entgegentritt, den Grund da-

von kaum anderswo und jedenfalls mehr in dieſer Trennung der Muſik (Tonkunſt), als Aufgabe und Beruf eines einzelnen beſonderen Standes, von dem allgemeinen Volksleben oder der öffentlichen Geſellſchaft, denn in der vorhin betrachteten ungleich größeren Freiheit, Maſſenhaftigkeit und Spielluſt, welche eine gewiſſe Sympathie der Zeitverhältniſſe auch in unſeren Kunſtgeſtaltungen hervorrief, zu ſuchen haben. Ihrer eigentlichen Beſtimmung als ſchöner Kunſt jedoch mußte dieſelbe dadurch ohne Zweifel aufs Neue und um ein Bedeutendes zwar entrückt werden, da dieſer Beſtimmung zu Folge ſie eben ein Eigenthum des Volkes, der allgemeinen Menſchheit ſeyn ſoll, und nicht etwa blos nach Seiten ihrer — um ſo zu ſagen — Conſumtion, ſondern materiell ſogar, indem ihre volle Heiligung, ihren ganzen Zweck ſie erſt erreicht, wenn das Volk auch, die öffentliche Geſellſchaft an ihrer organiſchen Pflege, an ihrer Cultur Theil nimmt, die Bildung der Seele, des Gemüths und desjenigen innern Vermögens, das den Menſchen zum Menſchen erhebt in dieſem Leben, und zu welchem vorzugsweiſe die Muſik in engſter Beziehung ſteht, in ſich zu vollenden.

Mag es ſeyn, daß Vieles zu dieſer und

ſolcher Geſtaltung der Dinge auch von dem bedeutenden Grade äſthetiſcher wie techniſcher Vollendung, den die Muſik bis zum Beginn der gegenwärtigen Periode und im Verhältniß zu ihrer früheren Geſchichte in ſo auffallend kurzer Zeit zwar erſtiegen hatte, beigetragen wurde. Die allgemeine Bildung, mit ſtrengerer Conſequenz an den Rhythmus der Zeit, namentlich was Sachen der Entwickelung anbelangt, gebunden, vermochte dem kühnen Fluge nicht zu folgen, den das einzelne Talent, der erwachte Genius in dem einzelnen Individuum genommen. Aber die Zeit mit ihrem Inhalte iſt es ja auch, von der ich allen Zuſtand ableite. Man kann nicht ſagen, daß es an dem Willen eigentlich gefehlt hätte, ferner auch den alten Antheil an der innern wie äußern Cultur der Muſik zu behalten. Beethovens erſte Clavier- und andere Compoſitionen waren nicht ſo bald erſchienen, als in allen Repoſitorien nur einigermaßen theilnahmsvollerer Dilettanten wir ſie wiederfinden konnten, und in Beethoven concentrirte ſich doch — wie früherhin gezeigt — der muſikaliſche Abdruck der Zeit. Allerdings hafteten auch dieſe erſten Werke des Meiſters, ihrer größeren Friſche ungeachtet,

immer noch in der ſo eben ſelbſt theilweiſe mit durchlebten Vergangenheit; indeß beweist ihre ſchnelle Verbreitung nichts deſtoweniger den guten Willen der öffentlichen Geſellſchaft, den Fortſchritten, welche die Kunſt gemacht, erſchienen für ihre Kräfte ſie auch noch ſo kühn, ſich dennoch nicht zu entziehen. Vermochte ſie dennoch nicht zu erringen, was ſie zu erringen trachtete, ſo lag der Grund davon gewiß auf einer andern Seite, und läßt keine andere als ſolche ſich bezeichnen, denn die in der Erfahrung als unumſtößlich beſtätigte Wahrheit, daß die allgemeine Bildung niemals ſich dem Rhythmus der Zeit zu entrücken vermag, ſo ſoll eine andere Anſicht recht gern die Urſache von der hier zur Betrachtung gekommenen Erſcheinung vorzüglich in dem Umſtande ſuchen wollen, daß die Kunſt der Töne in ihren praktiſchen wie theoretiſchen Theilen bereits einen zu hohen Standpunkt über der allgemeinen Befähigung erlangt hätte, und es wird damit der meinigen keineswegs wiederſprochen, vielmehr geraden Wegs nur beigeſtimmt.

Nicht anders verhält es ſich mit der ebenfalls ſchon laut gewordenen Meinung, als haben zu jener, in die Zeit der gegenwärtigen Periode

fallenden, merklichen Trennung der Muſikcultur vom öffentlichen Leben vorzüglich auch die jetzt erſt begonnenen häufigeren Reiſen der einzelnen Virtuoſen und ſonſtigen praktiſchen Muſikern beitragen. Es iſt wahr, niemals vorher noch war das Reiſen der praktiſchen Künſtler eine ſo häufig vorkommende Erſcheinung, als in gegenwärtigem Augenblicke daſſelbe zu werden anfing. Auch früher hatten virtuoſe Sänger und Inſtrumentaliſten Reiſen unternommen, auf denen ſie ihre errungenen Fertigkeiten gewiſſermaßen zur Schau ausſtellten, aber daß gar keine anderweitige feſte Beſtimmung, kein gewiſſermaßen im Voraus abgeſtecktes Ziel ſich noch daran geknüpft hätte, war ohne Widerſpruch ſeltener der Fall. Die Niederländer zogen — ſchaarenweiſe möchte ich ſagen — einſt nach Italien und Deutſchland, weil ſie wußten, daß der Mangel an guten Muſikern ihnen die beſtdotirten Anſtellungen dort bot. Daſſelbe war es, was ſpäter die Italiener ſo häufig nach Deutſchland, Frankreich, England und in andere Länder führte. Daß ein Künſtler eine Reiſe aber unternommen hätte, ohne ſolchen weiteren beſonderen Zweck und ohne zu wiſſen vorher und beſtimmt zu haben über das Wie lange, Wo-

hin und Woher, und blos um durch Concert- und dergleichen Produktionen ſich Geld und Ruhm zu erwerben, wie jetzt auf einmal in Menge wir ſie wandern ſehen von einer Stadt zur andern, ohne Grenze, ohne Plan, Concerte gebend blos oder andere dergleichen Vorſtellungen, die Bedürfniſſe des Lebens in möglichſt vollſtändiger und bequemer Weiſe zu befriedigen, — ein ſolcher Fall kam unleugbar nur ſelten vor. Eben ſo wahr auch iſt, daß durch das ſonach jetzt ſo häufig werdende Reiſen von bloßen Concertgebern eine Concurrenz gewiſſermaßen eröffnet ward, die, um des höchſt möglichen Lohnes gewiß zu ſeyn, zu den äußerſten Anſtrengungen auf Seiten der einzelnen Betheiligten aufforderte und, da das Verhältniß des Gewinnes ſich blos richten konnte nach dem Verhältniſſe der erworbenen und verdienten Bewunderung, dieſe aber lediglich an die äußerſte, materiellſte Seite der Virtuoſität ſich lehnt, zu den größten Anſtrengungen in der techniſchen Ausbildung zwar, die eine allgemeinere Muſikcultur dann unmaßgeblich bald weit hinter ſich zurücklaſſen mußte. Ziehen wir die beſondere Perſonalgeſchichte zu Rathe: während früher kaum e i n e n, finden wir jetzt

auf einmal zehn und mehr praktiſche Muſiker auf dergleichen Wanderungen, von denen ein Jeder dem Andern es zuvorthun will in der virtuoſen Leiſtung, und während ſo die Forderungen an den Mechanismus, mit welchem dann nach und nach auch die Theorie im Zuſammenhange zu bleiben ſich bemüht, fort und fort ſich ſteigern bis endlich hin zu ſchwindelnder Höhe, tritt auf Seiten der öffentlichen Geſellſchaft die Luſt, auch nur zu verſuchen ihre Befriedigung, immer mehr zurück, ſchließt die Pflege der Muſik ſich ſtets enger einem gewiſſen Kreiſe an, der, einen für ſich abgeſchloſſenen Stand endlich bildend, darin dann auch ſeine eigentliche und nächſte Aufgabe findet. Allein, welche Umſtände waren es, die auf einmal jetzt ſolch große Menge praktiſch tüchtig gebildeter Künſtler in das nomadiſche und ſonach von ſo unendlich großen Folgen geweſene Leben überſetzten? — Keine anderen als jene in den ſonſtigen Verhältniſſen der Zeit bedingten, — jene durch politiſche Aenderungen herbeigeführte Aufhebung ſo mancher großer und ſchöner Capelle, ſo manches großen und von den begabteſten Talenten beſetzt geweſenen Chors oder andern öffentlichen muſika-

liſchen Inſtituts; die dadurch herbeigeführte ungleich geringere Ausſicht auf verſicherte Verſorgung, und die gleichwohl vorhandene große Anzahl von Muſikbefliſſenen, die in ihren Studien bereits ſo weit herangerückt waren, daß einen andern Beruf zu wählen ihnen die Möglichkeit fehlte. Die Noth zwang zu Steigerungen aller Art, denen die öffentliche Cultur nicht zu folgen vermochte, und weil der Künſtler die Kunſt macht, ſchloß dieſe denn auch, abgeſehen von jeder weiteren Beziehung, in jenem ſich ein. Klagen wir übrigens nicht unbedingt darüber: wir werden unter den beſonderen Früchten, die das Treiben brachte, auch manche goldene erſchauen.

Es iſt das mächtige Aufblühen des Virtuoſenthums, das uns reicher machte, unendlich reicher an darſtellenden Mitteln, und ohne dieſe höchſte Vollendung an techniſcher Fertigkeit vermag doch kein Künſtler der höchſten Idee auch vollendete Form zu geben. Es iſt die durch ſolches dann wieder nothwendig gewordene Erweiterung unſrer pädagogiſchen Künſte in Wort, Schriften und That, da die äußere höhere Erſtarkung doch theilweiſe wenigſtens auch nach Innen eine

kräftigere Durchbildung erforderte und für ſich ſelbſt dann den Weg bis zu ihr nothwendig auf jede geſchickte Weiſe zu kürzen gebot. Und es iſt endlich die von da aus zuletzt ausgehende Veranlaſſung zur Gründung wirklicher öffentlicher Muſikſchulen und anderer dergleichen Anſtalten, um Harmonie und Möglichkeit in die Befriedigung des einmal vorliegenden Bedürfniſſes zu bringen. Indeſſen war das charakteriſtiſche Zeichen dieſes Bedürfniſſes und der Zeit überhaupt nur der Materialismus und die bloße Sinnlichkeit der Form, wie konnte es anders dann ſeyn, als daß die Forderungen, welche an die Kunſt geſtellt werden mochten, auch nur von dieſem Geſichtspunkte ausgingen? — Und — wenn auch nicht durchgängig vielleicht: was wollen alle dieſe Vortheile ſagen gegen den fernern Nachtheil, den die Herrſchaft der Zeitverhältniſſe über die Kunſt dieſer und ihrer Cultur dadurch wieder brachte, daß in ihnen eben die Urſache des abermaligen Emporkommens des Weltreichs der Italiener lag, und damit ein neuer ſchwerer Stein geworfen wurde auf den ſo eben zu Mozarts Zeiten aufgeblüheten edleren Geſchmack? —

5.

Oder war dieſe endliche Folge, das Wiederaufblühen italieniſcher Oberherrſchaft, und mit ihr in unmittelbarem Nachtrabe die allgemeine Verflachung des muſikaliſchen Kunſtgeſchmacks, nicht etwa vorhanden? — Ich ſage: ja, und komme damit — ich fühle es — auf eine der ſeltſamſten, merkwürdigſten Erſcheinungen in der geſammten Geſchichte moderner Muſikentwickelung zu reden. Als Geſang noch zum einzigen oder doch vornehmſten Organ künſtleriſcher Entäußerung des muſikaliſchen Genius diente, hatten von ſelbſt gewiſſermaßen Umſtände jeder Art Italien ein europäiſches Scepter in die Hand gegeben. Die Objektivität der Darſtellung ſympathiſirte mit der Leidenſchaftlichkeit ſeiner Charaktere, und ſeine durch Klima und Erziehung geförderte reichere Produktivität an ſchönen Stimmen mit der Art und Ausſchließlichkeit derſelben. Als aus ſich ſelbſt aber die Muſik zu ſchöpfen auch anfing, als im Gefühle ihrer Kraft einen mehr ſubjektiven Charakter ſie annahm, und der reinen Inſtrumentalmuſik einen gleichen Antheil auch einräumte an ihren Geſtaltungen, da reichte die bloße Leidenſchaft-

lichkeit der Charaktere eben ſo wenig mehr aus, als jene Produktionskraft ein Uebergewicht noch für ſich hätte in Anſpruch nehmen können, ſondern fand ein heimathlicheres Eden die Kunſt in der ungleich größeren Tiefe des deutſchen Gemüths oder der franzöſiſchen Fantaſie. Von da an theilten Deutſchland und Frankreich die Herrſchaft mit ihm, und je mehr, deutlicher und klarer ihre Beſtimmung, ihr Weſen verſtanden wurde, deſto einflußreicher geberdete ſich nach allen Seiten hin vorzüglich auch deutſche Muſik und deutſche Sitte in ihrer Behandlung. Die Geſchichte hat in den unzweideutigſten Zeichen gelehrt, wie von dem Augenblicke an der Italienismus der Kunſt immer ſiegreicher, entſchiedener und beſtimmter zurückgedrängt ward faſt allein in ſeine Gauen, und als Gluck mit ſeinen Nachfolgern nun auch Seele und warmes Leben den zum Höchſten an die Operationen des denkenden Geiſtes bis dahin gefeſſelten Formen einzuhauchen verſtand — wie alsdann dieſer Sieg, errungen auch von einer übermächtigen Macht, nur deſto vollſtändiger, ja ſo durchgreifend ſich geſtaltete, daß ſelbſt die italieniſche Muſik, ungeachtet ihres innigen Verwachſenſeyns in nationaler Eigen-

thümlichkeit, ſich kaum noch einem umgeſtalten-den Einfluſſe von daher zu erwehren vermochte. Wie hätte auch da können der Pſyche ihr ewi-ges Recht noch vorenthalten bleiben, als innere und äußere Bildung den Völkern geſtatteten, dies Recht in der Kunſt nicht minder denn im Leben und in der Wiſſenſchaft zu begreifen, zu verſtehen und zu erfaſſen, und als ein allge-meiner Culturtrieb das große Lebensprincip auch mehr und mehr zu entrücken ſchon anfing dem blos ſinnlichen Glauben, in welchem das Dogma der italieniſchen Muſik vorzugsweiſe wurzelte!? — Und dennoch ſollte dieſe, und im neunzehnten Jahrhunderte zwar, wo der Rhythmus der Zeiten doch jene Bildung un-zweifelhaft auf einen bedeutend höheren Grad ſchon wieder gebracht haben mußte, zu einer allgemeineren Herrſchaft ſich abermals aufſchwin-gen? — Die faſt noch gegenwärtige That wi-derſpricht nicht. Hatte dem erwähnten Ein-fluſſe ſie inſoweit ſich vielleicht unterworfen oder geöffnet, daß auf den Trümmern ihres früheren Seyns ſie ein ungleich ſchöneres Weſen noch für ſich zu erbauen vermochte? — Die That will deſſen nicht zeugen. Wunderbar! und wunderbarer noch, wenn das wenig innige

Verhältniß wir auch in Erwägung ziehen, in welchem die italieniſche Muſik bei ihrem feſteren Beharren in älterer Form und Sitte fortan zu dem modernen Elemente ſtand, das ausſchließlich doch in aller Muſik lebte, athmete und ordnete, das geiſtige Wahrheit will blos in ſchöner ſinnlicher Form und keineswegs in dieſer allein aufzugehen beſtimmt iſt, wie der italieniſche Genius, durch die That erwieſen, wähnt, und das, dem antiklaſſiſchen Principe, das vor Allem an das Wort in der Muſik ſich lehnt, alſo in dem Vocale auch ſeinen nächſten Wahlplatz hat, — dieſem Principe entgegen vorzugsweiſe in der Inſtrumentalmuſik ſeine Offenbarung ſucht, welcher Muſik, als eines beſonderen Gegenſtandes der Liebe und Zuneigung, der italieniſche Genius aber längſt anderer, nämlich deutſcher und franzöſiſcher Pflege für immer ſie überlaſſend, mehr und mehr ſich begeben hatte. Auch nicht hier, in der Kunſtrichtung ſelbſt ſonach, und weit weniger noch, denn dort in dem Verhältniſſe der allgemeinen Volkscultur zu dem Standpunkte höherer, wahrhaftigerer Kunſtbildung, liegt ein Anhaltspunkt für die Deutung der gleichwohl in der That bewieſenen Erſcheinung! — Doch geſehen auch

haben wir, daß mit Eintritt in die gegenwärtige Periode, in das neunzehnte Jahrhundert, die Muſik gewiſſermaßen aller Selbſtſtändigkeit in Hinſicht auf belebende, leitende und fördernde Kraft ſich begab, daß von dem Augenblicke an ſie nicht ſo ſehr mehr denn vordem und namentlich in der eben vergangenen Periode den Trieb zum ferneren Leben, die Schwingen der Erhebung aus ſich ſelbſt, aus dem eigenen Vollgefühle innerſter Lebenskraft und innerſter Lebensſehnſucht hervorholte und beim beſten Willen auch nicht hervorzuholen vermochte; daß ſie von dem Augenblicke an vielmehr in die Feſſeln der Zeit und deren Verhältniſſe ſich wieder zu begeben hatte, und die Röhren, durch welche Nahrung und erhaltender, pflegender Balſam ihr zufließt, nur dort auch anzuſchrauben; und das geſehen, deſſen überzeugt, wirft auch das Bild der Zeit mit einem Male erhellende Strahlen auf jedes hier ſcheinbar, beim erſten Anblicke, vorhandene Dunkel. Hinweg gezogen einmal all' lebendigeres Intereſſe der Völker von unſerer Kunſt, und zugewandt daſſelbe anderen, außer ihr liegenden Dingen, blieb für ſie auch nichts mehr übrig, als blos von der Seite ſich zu zeigen, wo ihr Erfaſſen die wenigſte Anſtrengung,

ein blos ſolches Zuſammenraffen der Kräfte erfordert, welches eine zweite ungleich größere Thätigkeit noch zuläßt; erſchöpft einmal an Geiſt und Leib in dem Antheile, den alle Welt zu nehmen nothgedrungen war an den gigantiſchen politiſchen und anderen außerkünſtleriſchen Geſtaltungen der Zeit, konnten die künſtleriſchen keineswegs mehr berufen ſeyn, ſolche Anſtrengung vielleicht noch zu vermehren, ſondern müßten, pflichtgemäß faſt, der bloßen Erholung, und was dieſe zu ſchaffen vermag, dem Reiz der Sinne und dem Spiel des Vergnügens wenn nicht ausſchließlich, ſo doch einen ungleich größeren Raum geſtatten, als der geiſtig tieferen Thätigkeit, dem eigentlichen Genuſſe der Seele; und einmal aufgeſchwungen endlich zum Beherrſcher jedes intellectuellen wie künſtleriſchen Verhältniſſes konnte die im vollen Materialismus befangene Zeit nicht anders auch, denn dies ihr Gepräge zugleich jenen als charakteriſtiſches Merkmal aufdrücken, — zu allem welchem nun aber ſich hinzugeben die Kunſt nicht etwa in ihrer bis dahin erlangten deutſchfranzöſiſchen Geſittung, ſondern was zu bieten und zu dulden allein die ſinnlich erſtarkte italieniſche Muſik vermochte. Die deut=

ſche Muſik, ſammt ihrer franzöſiſchen Milch-
ſchweſter, — bereits zu groß waren ſie bis
zum Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts
in der geiſtigen Verklärung geworden, als daß
ſie blos zu einem erholenden, unterhaltenden
Spiel der Sinne hätten dienen können, das die
in andern Anſtrengungen ſchon erſchöpfte Zeit
nothwendig von ihren Geſtaltungen forderte,
und je lauter dann dieſe Nothwendigkeit ihnen
gebot, entweder zu begeben ſich der ehrbaren
Größe, was der Adel ihres eigenen Gefühls
aber nicht zuließ, oder zu öffnen den Markt
einem andern, für die einmaligen Bedürfniſſe
befriedigender wirkenden Kram, deſto eilfertiger
und vorherrſchender auch drängte die italieniſche
Muſik ſich auf demſelben vor, ſofern ſie eben
das reichere Mittel dieſer Befriedigung gewährte.

In Wahrheit — ſo groß ward, durch dieſe
Verhältniſſe der Zeit begünſtigt, dieſe neue
italieniſche Herrſchaft und ſo allgemein ver-
breitet, daß, ungeachtet ihres nächſten Behar-
rens bei der Oper und überhaupt der Vocal-
muſik, ſelbſt da noch ihr Arm bemerkt werden
konnte, wo doch materiell ſogar Deutſch-
land und Frankreich fortan den Vorrang vor
Italien noch behaupteten. Ich meine in der

Inſtumentalmuſik. Ich habe Beethoven vorhin als denjenigen bezeichnet, welcher zuerſt und vor Allen verſtanden, die Forderungen der Zeit in der Kunſt und ſpeciell in der Inſtrumentalmuſik durch Erzielung einer ungleich größeren Freiheit und Maſſenhaftigkeit zu verwirklichen, und ich fürchte nicht, von irgend einer Seite her in dieſer Anſicht widerlegt zu werden; aber ich widerſpreche derſelben ſelbſt auch keineswegs, wenn ich jetzt auf einmal ſogar die Inſtrumentalmuſik nicht von der neu gewonnenen Oberherrſchaft der Italiener — wenigſtens nicht gänzlich ausſchließen zu dürfen meine. Allerdings war Beethoven, und wer den von ihm eingeſchlagenen Weg zu verfolgen ſtrebte, längere Zeit das einzige und höchſte Idol, um welches das noch vorhandene öffentliche Muſikleben ſich drehete; indeß hatten kaum die Klänge der ſo äußerſt reizend befundenen italieniſchen Oper die Grenzen ihrer Heimath nach Nord und Süd wieder durchbrochen, als, nicht allein ſie ſelbſt in Theatern und Opernhäuſern, ſondern Uebertragungen von ihnen auf Inſtrumente oder welches andere Organ auch hier wiederhallten im Zimmer, in den Salons wie in den Concertſälen.

Es bedarf der Mühe nicht mehr, den Grund davon hier noch einmal zu wiederholen; nur die Thatſache mag in Erinnerung gebracht werden, daß in Wahrheit von dem Augenblicke an ſelbſt ein Beethoven und wer mit ihm war, ſo gewiß die Zeit ſich in ihm verklärt hatte, nur das Eigenthum der Geweiheten lange Zeit noch blieb, und jedes weitere Bedürfniß, das Reich des Virtuoſenthums, als in ſeinem Weſen den Tendenzen der italieniſchen Muſik vollſtändig entſprechend, ausgenommen, faſt (auf irgend eine Weiſe) einzig entlehnt wurde von den Italienern.

Deutſchland — ſo unendlich groß in ſeiner Kraft! — ſogar unſer gutes Vaterland vermochte ſich der Erniedrigung nicht zu entziehen, und bleibt auch ihm Entſchuldigung genug in dem harten, unerbittlich ſtrengen Willen des Geſchicks, ſo möchte ich doch um des Grundes willen mindeſtens ein Paar Decennien laufender Periode aus ſeiner Kunſtgeſchichte ſtreichen können, da, auf dieſen Augenblick hinſchauend, der ſpätern Nachwelt Stoff ſogar bleibt, einer Charakterſchwäche es zu beſchuldigen, ſo ungerecht der Vorwurf um der Paar Dutzend Talente willen erſchiene, die — allerdings! —

ſtatt zu ſchweigen lieber, wenn ſie den Strom nicht hemmen oder keinen lauteren Lebensruf in ſein Brauſen hinein thun konnten, ſich hergeben mochten zu einer Nachahmung, welche, weil ſo ſchnurſtracks der ganzen Natur zuwider, doch Nichts zu Tage förderte als bloße Carikatur, und welche der oberflächlichen Anſchauung dann ſo leicht zum Anhaltspunkte dienen mußte, den deutſchen Beruf zur Kunſt bei Weitem dem der Italiener nachzuſetzen. Namen zu nennen iſt nicht hier der Ort; aber gewiß iſt, daß nur Wenige es waren, denen Sinn und Charakter feſtzuhalten geboten an dem alten wohlerrungenen Eigenthume, und die in unerſchütterlicher Treue gegen ſich ſelbſt, gegen Volk und gegen Kunſt, deren Seyn und Weſen ihnen aufgegangen war in durchſichtigſter Klarheit, ſich keineswegs und auf keinerlei Weiſe berücken ließen von den Vortheilen des Augenblicks, und ſo, wenn meiſt auch duldend, ankämpften gewiſſermaßen gegen die Zeit, ſich erhoben über dieſelbe und warteten dort, bis das Schwungrad des Zeitenſyſtems vom günſtigeren Geſchick den Stoß erhalten werde, der kräftig genug und geeignet ſeyn möchte, auch die allgemeine Bildung mit der bereits erlangten Ausbildung der

Kunſt für ſich in Einklang zu bringen. Die gute Kaiſerſtadt-Wien ſogar — um den öffentlichen Kunſtinſtituten auch Aufmerkſamkeit zu ſchenken —, welche in früherer Periode ſo muſterhaft und edel den übrigen großen Städten in Aufnahme einer völlig deutſchen Oper vorangegangen war, wo in Händen eines Kaiſerlichen Beſchützers der Stolz der deutſchen Kunſt ſo lange geruht hatte, — ſelbſt dieſe Stadt ließ mit ihren großen Opernhäuſern ſich von dem Sturme fallend berennen, und verſchmähte es nicht, endlich ſogar ſeine erſte Bühne, die den Weiſer abgab an dem Uhrwerke deutſcher Dramatik, einem italieniſchen Impreſſar (Barbaja) in Pacht zu geben, und meinte dieſer auch, um gelegentlichen Vortheils willen hie und da einem deutſchen Talente entgegenkommen zu müſſen, ſo war ſolch' Entgegenkommen doch ſchlechterdings nichts Anderes, als das letzte Mittel zur Verführung, woneben alle übrigen Anſtalten durchaus in ein italieniſches Gewand ſich hüllten.

Frankreich — war es anders dort?! Der Glanz, womit Napoleons Herrſchaft die Stadt Paris umgeben, und die ſeltenen Auszeichnungen an Lohn und Ehren, deren die

Künſtler dort ſich in der Regel zu erfreuen hatten, machten dieſelbe zum Sammelplatze vieler ausgezeichneter Talente; allein welche eingebornen ſich darunter befinden mochten, mußten ſie ihre Studien, ihre Bildung nicht erwerben lediglich durch Italiener? mußten nicht dieſe allein ihnen zum Vorbild dienen? und waren, welche am Höchſten ſtanden auf der Leiter des Ruhms und der Belohnung, es nicht Italiener? — Wenn wir uns die Namen ins Gedächtniß rufen, welche die Geſchichte der franzöſiſchen Muſik aus gegenwärtiger Zeit vorzüglich aufzuzeichnen ſich verpflichtet fühlt, und wenn wir uns von den Perſonalverhältniſſen derſelben insbeſondere zu unterrichten ſuchen, ſo werden wir das Geſagte beſtätigt finden. Soll es ſeyn, daß der Eine oder Andere darunter, daß ſelbſt der eine oder andere Italiener ſich aus der Knechtſchaft allgemeiner Sitte hervorwand, und Zeichen tieferer Kunſteinſicht, reineren Kunſtwillens und eines kräftigeren Genius von ſich gab, — abgeſehen davon, daß nur als ſeltene ſchöne Ausnahmen von der Regel ſie erſcheinen, hatten ſie ihren Grund ſicherlich meiſt nur in der Erinnerung an die Größe der eben vergangenen Vorzeit, welche

in Paris lebendiger noch lebte denn irgendwo, oder waren es Früchte kräftiger Inſpiration, die auch die Pracht der Umgebung wohl zu verleihen vermag, oder zeichneten ſie endlich und vornehmlich ſich doch nur dadurch aus, was die Zeit als charakteriſtiſch wollte, — kühne Freiheit und maſſige Kraft. Und Paris — — „Paris iſt Frankreich!" iſt ein alter, wahrer Spruch.

England, Dänemark, Schweden — — perſönlich weniger getroffen vielleicht von jenen, alle anderen Beſtrebniſſe weit überragenden Erſcheinungen der Zeit, mochte hie und da dort eine friſchere Spur älteren deutſchen Einfluſſes ſich noch aufbehalten haben, ganz frei aber, ganz unangetaſtet von der jetzt auflebenden, italieniſchen Herrſchaft blieben auch ſie nicht, und vergleichen wir ihre Repertoires, ſo ſtellt ſich zum mindeſten ein weit öfterer Wechſel der deutſchen mit den italieniſchen Werken, ein weit größerer Antheil der letzteren an den Vorſtellungen heraus, als vordem, ſo wie Cammer und Concertſaal bei den fortdauernden Verbindungen, in welche der deutſche Muſikalienhandel ſich mit dieſen Ländern ſeit länger ſchon geſetzt hatte, demſelben Strome auch ausgeſetzt

ſeyn mußten, der über dieſen, welcher ſtets ſich der Zeit zum Dienſte zu ergeben pflegt, einen vielgeſtaltigen Italienismus neben nur wenigem beibehaltenem älteren Fond hinwegſpülte. Holland insbeſondere hatte alle muſikaliſche Bedeutung verloren. Rußland — theilte es das Geſchick des übrigen Nordens, ſo muß ihm gleichwohl nachgerühmt werden, daß die deutſche und franzöſiſche Virtuoſität zum mindeſten bei ihm ſtets eine vorzugsweiſe Förderung dadurch fand, daß es dieſelbe zu ſchätzen und zu belohnen niemals unterließ. Spanien, Portugal und der übrige Süden aber war ja früher ſchon der Milchſohn italieniſcher Zeugungskraft.

Vergeſſen wir über die Klage aber die Bewunderung auch nicht, die andern Sinnes Italien in Hinſicht auf ſolch' Erringen einer neuen allgemeinen Herrſchaft in der muſikaliſchen Welt unleugbar verdient. Wie günſtig nämlich die mancherlei Zeitumſtände auch darauf hin- und einwirken mochten, immer gehörte dazu noch ein Begreifen, ein Durchdringen der Zeit, und dies nicht etwa blos in der Richtung, in welcher die Zeit ihre Beziehungen zur Kunſt äußert, ſondern umgekehrt

auch in derjenigen, in welcher die Kunſt wieder ihre Beziehungen hat zur Zeit, alſo gewiſſermaßen in einem gedoppelten, in einem gegenſeitigen Umfaſſen derſelben, was unbedingt eine vielfache, eine immerhin bewunderungswürdige Stärke des Geiſtes wie des Charakters vorausſetzte. Der innere Geiſt der Zeit, ihre Stimmung mochte mit dem Charakter, den Tendenzen der italieniſchen Muſik wohl in einem annähernden, harmoniſchen Verhältniſſe ſich befinden, indem was jene forderte vornehmlich von der Kunſt, dieſe am vollſtändigſten zu bieten im Stande und bereit war; doch hat die Zeit ſelbſt auch manche Veränderungen, Erweiterungen und Vermehrungen, beſonders im Material der Kunſt hervorgerufen, und lagen ſolche entfernter hie und da einer bis jetzt in Italien ſtereotyp gewordenen Gewohnheit, ſo konnte ſie, aller inneren Sympathie mit dieſer ungeachtet, gleichwohl um ihrer ſelbſt willen ſich deren keineswegs wieder entſchlagen, machte vielmehr der italieniſchen Muſik zu einer der erſten Bedingungen, dieſe Veränderungen ꝛc. ebenfalls und dergeſtalt zwar in ſich aufzunehmen und mit ſich zu vereinbaren, daß ihr Geiſt, ihr Charakter ſelbſt dadurch nicht geſtört, nicht ver-

ändert werde. Andern Seits mußte durch die Verminderung allgemeiner Kunſtpflege der Druck der Zeit nicht weniger hie und da einen Mangel, eine Beengung der Grenzen, vorzüglich in Betreff der techniſchen Fähigkeiten hervorrufen, der gleichwohl nicht im Einklang ſtand mit den Forderungen, die jene ihre Stimmung wieder an die Leiſtungen ſelbſt zu machen ſich berechtigt fühlte; und auch ſolchem Mangel alſo hatte Italien, wollte es herrſchen in der Zeit, nothwendig und vollſtändig zugleich abzuhelfen. Noch iſt nicht der Ort hier, ſpecieller, als die allgemeine Andeutung zuläßt, in die Sache einzugehen, aber wem entginge auch blos bei ſolcher noch der Glaube an die eminente Energie, die dazu gehörte, der günſtigſten Zeitumſtände ungeachtet, über alle ſolche Hinderniſſe hinaus ſich eine Herrſchaft, wie bezeichnet, zu erwerben? — Mochte die Zeit ihren Weg vielleicht allein finden in das Herz der Kunſt, und insbeſondere zwar durch die italieniſche Muſik, ſo mußte die Kunſt doch wieder in aller ihrer Äußerlichkeit ſich für ſolchen Eingang auch eignen, und dies zu verwirklichen, blieb bei obwaltenden Verhältniſſen immer noch Aufgabe Italiens, nicht zu gedenken der Nothwendigkeit,

welche für den Charakter desjenigen, der zuerſt Hand an ſolches Werk zu legen beſtimmt war, aus dem Materialismus der Zeit noch erwuchs, durch die Kraft des Genius, welche jenes erforderte, nicht das Bewußtſeyn ſeiner ſelbſt und ſeines äußerlichſten Verhältniſſes zur Welt zu überflügeln und ſo dieſen, ſeinen Genius, in ſich allein vielleicht verlieren zu laſſen, was der Wahrheit der Ausgleichung zwiſchen Kunſt und Zeit unbedingt hätte hinderlich werden müſſen. Ueberzeugen wir uns noch mehr von alle Dem durch Betrachtung deſſen, den Italien gewiſſermaßen als den Vorkämpfer bei ſeinem ſonach heranbrechenden Siegeszuge über ziemlich ganz Europa voranſchickte, und in welchem ſich dem zu Folge alle die dazu erforderliche geiſtige und materielle Kraft gleichſam concentrirte. Dieſer war Giacomo Roſſini, jener Mann, der, 1792 zu Peſaro (einem kleinen Städtchen in der Romagna) geboren, in ſeiner Jugend mit ſeinen Eltern Muſik machend und ſingend in Armuth umherzog, nachgehends aber die umfaſſendſten Studien machte, mit ſeinem Talente, einer unermüdlichen Thätigkeit und einem beiſpielloſen Glücke auch einen mächtigen Griff that in das Räderwerk des

Zeitenorganismus, deßhalb eben ſo lange der höchſten Bewunderung als der heftigſten Anfeindung ausgeſetzt blieb, und jetzt, in dieſem Augenblicke, ausruhend von der unſäglichen Arbeit des vollbrachten Werkes, und nachdem beide Welten faſt im Geiſte ihn geſehen und verehrt haben, in Bologna, wohin nach einem vieljährigen Aufenthalte in Paris er ſich wieder gewendet, durch allerhand wohlthätige Stiftungen, zu denen ein wohlerworbenes unermeßliches Vermögen ihn in den Stand ſetzt, ſeine Lebensaufgabe glaubt vollenden zu müſſen.

Es war im Jahr 1812, als Roſſini mit der erſten von ſeinen im Ganzen nun die Zahl 26 erreichten Opern hervortrat, und im Jahre 1817 auch ſchon — kann man ſagen — beherrſchte ſeine Muſe ziemlich alle Theater Italiens, Frankreichs, Englands, Deutſchlands u. ſ. w. und von da herab das geſammte Leben und Treiben der Muſik: ein Erfolg, der bis zur letzten ſeiner Arbeiten ſich ſteigerte dann in einem Maaße, daß jetzt der Klang des Namens Roſſini ein welterfüllender genannt werden muß, da nicht blos Europa es war, das jene aufnahm, ſondern über den Ocean hinaus auch bis auf die andere Halbkugel dieſelben

drangen. Das Meiſte dazu trugen die Opern: „Tancredi“, „Barbiere de Seviglia“, „Otello“, „Cenerentola“, „la Gazza ladra“, „Armida“, „la Donna de lago“, „Semiramide“, „le siège de Corinthe“ (Umarbeitung der älteren Oper „Maometto“) und „le Conte Ory“ wohl bei. Laſſen wir daher ſie auch vornehmlichſt den Anhaltspunkt für unſere folgende Betrachtung abgeben. In ihrem innerſten Weſen angeſchaut muß jede gerechte Kritik alles dramatiſche Element, allen höheren dramatiſchen Kunſtwerth ihnen unbedingt abſprechen, und wer da weiß, als welch' unerſchöpfliche Quelle von Fehlern aller Art dieſer eine große Mangel in jedem Augenblicke ſich zeigt, vermag die Größe des Vorwurfs auch zu ermeſſen, die vom Standpunkte der Kunſt aus ich unverholen Roſſini's Leiſtungen hiermit mache. Dabei macht ſich — um all' meinen Glauben auszuſprechen — ſelbſt in ihren grammatiſchen Theilen eine Leichtfertigkeit, Sorgloſigkeit und Unaccurateſſe bemerklich, daß ſelbſt die mindeſte Strenge nur kopfſchüttelnd und mit bedauerlicher Miene über den Partituren zu weilen vermag. Und dennoch ſollte, konnte und mochte ein ſolch' unermeßlicher Wirkungskreis ſich um eben

dieſe Opern ausbreiten? Wäre die hohe Kunſtbildung, die ernſtere, tiefere Anſicht, welche die Welt vom Weſen, vom Wollen, Sollen und Vermögen unſerer Kunſt in letztvergangener Zeit gewonnen, ein kurzer, leerer Traum nur geweſen?! — Ein Räthſel könnte die Erſcheinung uns bleiben, hätten wir nicht vorhin ſchon in den Verhältniſſen der Zeit die vollſte Löſung gefunden. Der unerſchöpfliche Reichthum von lauter wohlklingenden Melodien, die, dem Ohre ſchmeichelnd, ſogleich ſich dieſem, unwiderſtehlich und unauslöſchlich oft, einprägen und Jeden faſt zum unmittelbaren Nachſingen reizen; die wunderbar große Mannigfaltigkeit reizender Verzierungen, womit dann jene Melodien insbeſondere ſich noch umgeben, unbekümmert um ſonſtige Wahrheit und Correktheit der Zeichnung; und die außerordentlich leichte Faßlichkeit, ſonnenhelle Popularität endlich, worin alle dieſe Melodien, Verzierungen ꝛc. ſich der Wahrnehmung vorſtellen, — alle dieſe und dergleichen Dinge, welche der italieniſchen Muſik ſo eigenthümlich und welche R o ſ ſ i n i in eben jenen Opern in einer ſo ſtaunenswerthen Ueppigkeit und Kraft entfaltet, — alle dieſe Dinge waren es, welche a l l e i n der

in der Zeit zur Geltung gekommenen ſinnlichen Leidenſchaft der Völker auf Seiten der Kunſt zu entſprechen, ja wo möglich eine noch höhere Belebung zu geben vermochten, und welche daher, da das moraliſche Zeitverhältniß auch jedwede der öffentlichen Geſellſchaft angehörende Muſik nöthigte gleichſam, keinen dahin zielenden Effekt ihrer Organe zu ſparen, auch der Muſik eine durchgreifende Herrſchaft in jener Zeit erringen mußten, in welcher am meiſten, jede andere Eigenſchaft zurückdrängend, ſie ſich offenbarten.

Doch iſt damit auch der Umſtand, daß Roſſini in Perſon — um das Gleichniß noch einmal zu gebrauchen — als der Vorkämpfer erſchien bei dem Siegeszuge, den die italieniſche Muſik jetziger Periode wieder über ziemlich ganz Europa begann, ſchon zur Genüge erklärt? — Keineswegs und ſo lange nicht, als im Allgemeinen wir zugeſtehen müſſen, daß die bis dahin aufgezählten Eigenſchaften der italieniſchen Muſik überhaupt auch angehören und daß ein vielleicht höheres Maaß derſelben auf Seiten Roſſini's gleichwohl noch nicht im Stande geweſen wäre, dieſen zu dem außerordentlichen Epochenmann zu erheben, als wel-

cher allen Zeichen zu Folge er doch offenbar erſcheint. Sehen wir zurück. Ich meinte vorhin, die erneuerte Herrſchaft des Italienismus habe nicht blos durch ſeine innere Sympathie mit der Zeitſtimmung hervorgerufen werden können, ſondern eine Vereinbarung ſeiner mit den hie und da der Zeit angehörigen beſonderen äußeren Kunſtgeſtaltungen auch erfordert, und — hier iſt es, wo insbeſondere Roſſini's ſo höchſt merkwürdige hiſtoriſche Bedeutung beginnt. Die Fortſchritte, welche in Frankreich, Deutſchland u. ſ. w. die Inſtrumentalmuſik gemacht, waren ein Eigenthum der Zeit geworden, deſſen dieſelbe ſich niemals mehr zu entäußern vermochte, und deſſen Beibehaltung und Verwendung daher Bedingung blieb, mochte welche andere Geſtalt ſie ſonſt von der Kunſt überhaupt auch fordern. Hätte Roſſini Nichts gethan, als nur mit einer Reihe ſüßer, reizender Melodien ſeine Opern ausgeſtattet, im Uebrigen dieſelben aber beſtehen laſſen in der einmal geltenden italieniſchen Manier, bei aller möglichen Größe und Schärfe des Reizes ſeiner Weiſen wäre das Recht des Vortritts gleichwohl eben ſo ſehr auf Seiten manches andern ſeiner Collegen auch geweſen; indeſſen indem er jene

Bedingung auch und im genügendſten Maaße zwar zu erfüllen verſtand, indem er es war, der die deutſchen und franzöſiſchen Inſtrumental-Effekte, wenn zunächſt auch nur in einer gewiſſen Maſſenhaftigkeit, in ſeinen Opern zugleich verwirklichte, der das fremde Süße im heimathlichen Gewande gewiſſermaßen den Völkern zu bieten wußte, war ihm vor Allen auch der Zutritt und die freundlichſte Aufnahme bei dieſen geſtattet. Hundert und mehr Mal ſchon haben unſere Schriftſteller Roſſini als denjenigen Tonſetzer bezeichnet, von deſſen Opern in Italien wie in Frankreich eine völlige Revolution der Inſtrumentirung ausgegangen ſey, aber nirgends noch finde ich, wenn die Thatſache auch erweislich feſtſteht, einen zulänglichen Grund dafür angegeben. Geſchmachtet lange genug hatten die Völker unter der Strenge des Napoleoniſchen Schwertes, und erſchöpft an Geiſt und Leib verlangten ſie von allem Genuſſe, der zu der Zeit, als Roſſini zuerſt auftrat, ihnen geboten werden ſollte, vor allen Dingen Erholung, heitere Stimmung des Gemüths und ſinnliche Lebensermuthigung, um der Anſtrengung willen, die vielleicht ſpäter wieder ihnen werden könnte: in der Muſik bot ihnen alles dies Roſ-

ſini; und ſo ward, was er gab, denn vor Allem auch begierig und dankend empfangen. Mehr noch: eine ſo große Menge Sänger mit der neuen Verbreitung der italieniſchen Oper aus Italien wieder nach Frankreich, Deutſchland und die übrigen Länder ſich überſiedeln mochte, ihre Zahl reichte gleichwohl für das vorhandene Bedürfniß nicht aus, und den in dieſen Ländern ſelbſt gebildeten, einheimiſchen, ging im Durchſchnitt diejenige umfaſſende muſikaliſche und techniſche Bildung noch ab, vermöge welcher allein ſie allen ſolchen Reichthum in der Verzierungskunſt, wie jener und wie der von der Muſik überhaupt geforderte ſinnliche Reiz nothwendig bedingte, hätten entfalten können; der geringe Aufwand, den die drückenden Zeitverhältniſſe in der künſtleriſchen Erziehung geſtatteten, und der ſchnelle Uebergang, der zwiſchen den verſchiedenen Lebensberufen in Folge jener nur zu häufig ſtatt fand, mochte es zu einer ſo großen als nöthigen Aufmerkſamkeit auf dieſen Gegenſtand nicht haben kommen laſſen; ſofort hilft Roſſini auch dieſem Mangel, der nach dem Bisherigen allein noch der Herrſchaft der italieniſchen Oper (Muſik) hätte hinderlich ſeyn können, ſo weit als für den Augenblick nur

immer möglich, dadurch ab, daß er alle zuläſſigen Verzierungen in ſeinen Partituren ſelbſt vorſchreibt und nur an deren pünktlichſtes Einſtudiren die in ſolcher Kunſt ungeübten Sänger bindet, was, als dem Gebrauch und dem Vertrauen zur Sängerkunſt zuwider, vorher keinem italieniſchen Componiſten wohl jemals einfallen mochte, was jetzt aber um ſo nothwendiger und wirkſamer für die italieniſche Kunſt war, als es dieſelbe den fremden Mitteln und Organen vollkommen zugänglich machte. Gewiß mit unwiderlegbarer Wahrheit ſagen Wendt und Stendhal in ihren ausführlichen Biographien Roſſini's: „Es iſt nicht ſo lange her, daß man in Deutſchland Roſſini's Muſik, welche das eigenthümliche italieniſche Geſangstalent vorzugsweiſe in Anſpruch zu nehmen ſcheint, in dieſer Hinſicht für unausführbar hielt, da ſich ſelten ein Sänger eine ſo halsbrechende Kehl-Fertigkeit zutrauen mochte, um dieſe Arien, welche noch dazu die Fiorituren alle ſelbſt genau vorzeichnen, in ihrem ganzen Umfange vorzutragen. Wie hat ſich das indeſſen ſeit der Zeit, mit welcher Roſſini's Opern immer verbreitetere Aufnahme auf den deutſchen und übrigen, außeritalieniſchen, Theatern gefunden haben,

geändert! — Unſere jetzigen Geſangskünſtler machen ihre fruchtbarſten Studien in dieſen, vorzugsweiſe die Stimme begünſtigenden Compoſitionen, welche durch die ſiegreiche Gewandtheit des Organs, die ſie mittheilen, den an ihnen geübten Sänger fortan zu jeder Leiſtung in ſeinem Gebiete befähigen und berechtigen.“

Aber ſo ſteht Roſſini als ein Genius da, auf den die Schmähſucht, der Neid, die kalte Orthodoxie oder was immer für eine Leidenſchaft niemals ſo unbedingt den Stein hätte werfen ſollen, um ein Paar Leichtfertigkeiten, mit denen er der Schule Schwellen überhüpft, oder um ein wenig geringer Kümmerniß willen, die er hegte, den logiſch-äſthetiſchen Faden zu zerreißen; ſteht da als ein Genius, der von der Zeit berufen war, in der Kunſt ſie zu verklären, und der, indem er ihr folgte, ſeine ganze und höchſte Lebensaufgabe auch erfüllte; ſteht da als ein Künſtler, der mit ſeiner Kunſt die Geſchichte ſeiner Tage überwältigte, beide erfaßte mit einer Alles durchdringenden Gewalt, und ſo ſich ſelbſt auf den Flügeln der Zeit auch erhob zu einer der koloſſalſten Erſcheinungen unſerer Geſchichte, die eine ganze Epoche derſelben faſt — und nicht blos macht

oder anfängt, ſondern auch in ſich abſchließt. Und — — war dazu eine mindere Kraft vielleicht bedürftig, als im Dienſte der Kunſt ſich zu erheben zu einem ihrer feſteſten Träger? — Es fällt mir nicht ein, der Kritik entgegen vom Standpunkt der Kunſt aus die Richtung, welche Roſſini in ſeiner Wirkſamkeit genommen, etwa zu vertheidigen, aber meine Gedanken ſind hier hiſtoriſche. Mag der Kritiker, wenn er Nichts hat, an was er ſich hält, als das kritiſche Objekt, den Mann verdammen; der Hiſtoriker kann es nimmer und auch jener nicht, will er auch nur einmal auf die Geſchichte jenes Objekts Rückſicht nehmen. Ich bin überzeugt, Roſſini hätte welches Gebiet zu ſeinem Wahlplatz wählen mögen, er wäre ein großer Mann auf demſelben geworden, hätte als Sieger in jeder Hinſicht es behauptet: ein ſolch' durchaus befähigtes Kunſtgenie erſcheint er, ein Genie, das, geboren kaum, auf das ſchon weit zurückblickte, was Andere mühſam erſt erwerben; aber daß nicht er ſich ſelbſt der Kunſt, vielmehr die Kunſt ihm ſich zum Opfer bringe, war ſein Beruf. Nicht auch ermangelte das Genie der höchſten Intelligenz, und der befindet wahrlich ſich in dem geringſten Irrthume nicht, der Roſ-

ſini des Naturalismus zu beſchuldigen den Muth hätte, welcher ein offenbarer Widerſpruch auch wäre mit der That, zu der ich nicht etwa den muſikaliſch tüchtigen „Tell“ blos rechne, ſondern die ich hier lediglich in dem finde, was Roſſini vollbracht hat. Wer eine Kunſt ſich zu unterwerfen vermag, daß ſie ſclaviſch ihm dient zu jedem Willen, der muß ihren geiſtigen Organismus auch durchdrungen haben bis auf den letzten Lebensnerv hin, und wer Roſſini näher kennt, als blos nach ſeinen der Oeffentlichkeit vorliegenden Werken, hat ſich von alle Dieſem mehr als einmal zu überzeugen Gelegenheit gehabt. Indeſſen durfte bei ihm die Intelligenz zu keiner Gewiſſensſache gemacht werden, und ich komme damit auf die letzte Bedingung zu reden, welche die von der Zeit geforderte realiſirte neue Herrſchaft der italieniſchen Muſik an ihren Vorkämpfer nothwendig ſtellte (ſiehe oben). Aller Intelligenz und Genialität ungeachtet lag von jeher doch ein gewiſſes Etwas in dem Manne, das niemals ihn bei der Kunſt ſelbſt irgend eine Befriedigung finden ließ, und war er ſeiner Kraft ſich bewußt, ſo trat ſofort auch eine innere Nöthigung daneben, von der Maſſe, wo möglich von Allem, was Ohren

hat, bewundert, vergöttert zu werden: ein Gefühl, ſo lebendig, daß nicht ſelten ſeine Befriedigung ihm einzig nur Aufgabe ſchien, in welchem bei ſolchem Streben nun aber der Materialismus der Zeit auch ſein vollſtes Genüge erhielt. Man könnte wohl ſagen, daß die Natur Roſſini mit keiner der Einbildungen ausgeſtattet hat, durch welche in der Regel die Künſtler und namentlich die Tonſetzer ſich auszeichnen, doch dafür hatte ſie in eines Gedankens Feſſeln ihn gelegt, der zu Allem ihn vermochte, — des Gedankens an Geld; freilich reell genug, um zum Schluß nun alle übrigen Räthſel über ihn auch noch zu löſen, und klar genug, um das Verhältniß zu erhellen, in welchem überhaupt Roſſini und ſein Wirken zu der Richtung der Zeit, wie ihrer Kunſt, in gegenwärtigem Augenblicke ſtand: ein Verhältniß, das, weil es allein Gegenſtand der hiſtoriſchen Forſchung ſein kann, dieſer dann auch verbietet, bei dem Gedanken ſelber länger, als die Erklärung ſeiner innerſten Nothwendigkeit fordert, ſtehen zu bleiben, und als er in der bisherigen Darſtellung auch ſeine hinlängliche Erklärung gefunden haben dürfte.

6.

Verlaſſen wir alſo Roſſini und was um ihn war und iſt; — doch — verlaſſen wir ihn, und — angekommen auch ſind wir an der Schwelle des großen Jahrs 1830! — Ein heimliches Grauen und unheimlicher Schauer will uns nicht ſo raſchen Schrittes hinübertreten laſſen; — wir ſchauen vor- und rückwärts noch einmal; an Ereigniſſen aller Art unendlich reich ſehen wir die eben vergangene Zeit dem Auge für immer entſchwinden. Kaum drei volle Decennien umfaſſend, überwältigt ihr Inhalt manch' ganzes der früheren Jahrhunderte. Daß nur das Auge des Beſchauers auch wohlgefälliger hätte auf ihrem Tableau weiden können! — Der Ereigniſſe ſo viele — waren wenige doch darunter, welche den aufrichtigen Kunſtfreund mit ſonderlicher Freude zu erfüllen vermochten! — In ſich ſelbſt zwar ſtark bleibend, hatte, nach Seiten ihrer öffentlichen Pflege, ihrer allgemeinen Cultur hin, unſere Kunſt doch die Schwere eines eiſernen Schickſals zu tragen, unter welcher ſie zuſammen ſank zu einer entnervten Puppe, die, ausſtaffirt wohl mit allem denkbaren bunten Zierrath, demungeachtet kaum das Wenige, was an dem ſinnlichen Stoff für ſich noch haftet,

in ihrem Dienſte der Menſchheit zu erreichen vermochte, und was ihre eigentlichſte Beſtimmung, beizutragen mit ganzer Kraft zur Veredlung dieſer, betrifft, ſich ergeben mußte der Hoffnung, die das Bewußtſeyn innerſter Lebens-Fähigkeit rege erhielt. Ein entlaubter Stamm ſtand unſere Kunſt im Allgemeinen da, in deſſen innerſtem Marke wohl die ſchaffende Gewalt noch lebte, und der da ſtrotzte auch in der Kraft ſeiner Aeſte, aber der gleichwohl keine ächten Früchte zu tragen und keine andere Freude zu bereiten vermochte, als welche der äußere Sinn an dieſer rohen Maſſe und an dieſem leichten zarten Spiele lebloſen Zweigwerks für ſich ſchon findet. Daß ich den Vergleich gebrauchen darf und muß! aber ſparſame Ausnahmen hindern es nicht. Feindliche Intereſſen hatten den Stamm umrankt, und mit der Schärfe ihres Gebiſſes den Schmuck, die Krone ſeines Laubwerks, das ſo ſchöne, reiche Früchte verhieß, zernagt. Daß die Zeit einen Inhalt erhalten mußte, der in der Macht ſeiner Offenbarung alles ächt künſtleriſche Leben zu überwältigen vermochte, — das und nichts Anderes war das Unglück für die fernere ſo herrlich begonnene Entwickelung unſerer Muſik. Nicht aus ſich ſelbſt mehr

konnte jetzt ſie Kraft und Richtung dabei ſchöpfen, ſondern mußte Norm und Weiſe allein von dorther nehmen, und der Zeitinhalt war groß, gewaltig, erhaben wohl, doch nicht ſchön; war kräftig in der Maſſe, welche die Sinne rührt, aber nicht kräftig im Geiſt, der die Seele erhebt, denn ſein Boden war ja allein die Sinnlichkeit, ſein Weſen nicht, wie das wahrhafter Kunſt, von Ewigkeit her, ſondern von der Leidenſchaft äußerer Umſtände geſchaffen. Frankreich mit ſeiner Revolution vor dem Grabe des vorigen Säculums hatte ihn geboren! — dieſes Frankreich — das uns denn auch jetzt forttreibt auf der Bahn neuer Schrecken, weil den Tag gleicher Urſachen wir verlebt! — Man wird ſich wundern vielleicht, daß ich muſikaliſche Gedanken abermals Halt machen laſſe in ihrem Fluge vor einer Pariſer Revolution, wie ich dort auch dieſelben hier anknüpfte; aber dieſe neueſte franzöſiſche Revolution hat gleichwohl einen Stoß in alle Verhältniſſe des Lebens, und alſo auch in unſere Kunſt, die dem Leben ſo unmittelbar angehört, gebracht, den nur die zu leugnen vermögen, welche träumend gleichſam ihr eigenes Leben blos von einem Tage zum andern fortſchleppen, unbewußt ihrer

ſelbſt und der Erſcheinungen in der Innen- und Außenwelt, und unvertraut mit den geheim und offen raſtlos ſchaffenden, zeugenden und zerſtörenden, vergehenden und ſich wiedergebärenden Elementen, und der um ſo gewaltiger, energiſcher, furchtbarer wirken mußte, als er ſo bald ſich erneuerte, als andere ungleich tiefere Leidenſchaften denn vordem ihn führten, und als zu einem Augenblicke er geſchah, wo das Leben ſelbſt ſchon ſo weit jenen Leidenſchaften ſich Preis gegeben hatte. Ich ſage dies Alles in ſpeciellſter Beziehung auf unſere Kunſt. Wir haben geſehen, wie treu alle Gewalten, welche in den Stürmen der erſten franzöſiſchen Revolution regierten, auch auf dem Gepräge der Muſik von heute ſo oft ſich ausdrückten; noch nicht verwiſcht iſt dies Gepräge, als dieſelben Gewalten auf denſelben Körper wieder eindringen!? — Zur Nothwendigkeit wird, daß das bereits Gefallene tiefer noch fällt, und daß das bereits Verunſtaltete mehr noch ſich verzerrt.

Größere Freiheiten, Ungebundenheiten und Willkühr in allen Bewegungen hatten jene Elemente auch in unſerer Kunſt erzeugt, ja auf den Grad ſogar gebracht, von wo bis zur völ-

ligen Zügelloſigkeit kaum noch ein Schritt iſt: aufs Neue wirkt daſſelbe Element, — muß nicht dieſer Schritt geſchehen? — Er muß, und geſchieht. Eine freie, ſchöne Kunſt iſt unſere Muſik, aber was frei in ſich ſelbſt iſt, muß kein Hemmniß auch mehr kennen nach Außen: ſo definirt in erborgter Maxime ſofort die verführte Leidenſchaft, und nichts Heiliges mehr gilt ihr in den Formen künſtleriſcher Bildung, und kein Geſetz mehr will ſie anerkennen, wäre von der Kunſt ſelbſt auch es geboren, wenn nicht erreicht wird durch ſeine Befolgung das letzte Ziel ſinnlichen Genuſſes, das, weil ſie ſelbſt ſinnlich iſt, ſie ausgeſteckt hat als höchſtes Prinzip. So in aller dichtenden und aller ausübenden Kunſt. Die drei Julinstage von 1830 hatten gelehrt, daß nicht das Geſetz ſich ſelber macht, ſondern des Volkes Wille allein Geſetz ſeyn muß: was die Maſſe will, muß allein gut ſeyn auch in der Kunſt — lautet der Schluß; die Maſſe aber will ſinnliche Luſt; zur Luſt denn alle Mittel aufgeboten! — Das Unbekümmertſeyn um Regel und Norm, das Mißverſtehen von Freiheit und Geſetz, die Maſſenhaftigkeit der Materie, und alle anderen Zeichen des öffentlichen Kunſtlebens voriger Periode

ſehen wir auf einmal in möglichſt erhöhtem Maaßſtabe ſich wiederholen. Hatte doch vorgeblicher Weiſe in Aubers „Stummen“ die That auch bewieſen, daß auf ſolchem Wege allein nur erreicht werden könne der Töne Ziel, nämlich Wirkung auf das Volk. „Das Leben iſt ein anderes geworden, neues, friſcheres, freieres, ſo muß die Kunſt auch eine andere werden,“ predigte vermeſſene Weisheit, welche die Unendlichkeit des Geiſtes nicht begreift, zu welchem Dogma aber auch ſie ſich nicht bekennen mag, weil ein Materielles zu erfaſſen leichter und bequemer iſt, denn ein Geiſtiges.

Der Sturm, der demnach abermals im Weſten Europa's ausbrach und verheerend und vernichtend über das Leben unſerer Kunſt herwehete, mußte um ſo furchtbarer und wirkſamer aber auch werden, als zu Hütern an der finſtern Höhle, wo die Schläuche des Aeolus zurückgehalten werden, ſich Leute beſtellt hatten, denen weder die Natur noch die Macht des Unheils bekannt geweſen zu ſeyn ſcheint, oder die Dinge ſich vermaßen, welche einem Gott ſelbſt unerreichbar. Ich meine vornehmlich die Kritik, wie ſie gleich damals beſchaffen, und die Tonangeber in der Kunſt des Satzes.

Nicht fragte es ſich in dem Augenblicke, wo die Schuld? nicht eitle Anklagen waren Bedürfniß der Zeit; helfen konnte weder die gewöhnliche Weisheit der Studirſtube, noch die Gelahrtheit und Wortmacherei der Publiciſten, ſondern allein die That, die kräftigſte, ſtandhafte That. Aber während erſtere zum Höchſten blos in Unterſuchungen angegebener Weiſe ſich erſchöpfte, unterblieb dieſe ganz, oder hatte verderbliche Wege und Mittel ſie erzeugt. Gewiß bin ich weit entfernt, dies als eine Anklage hier gelten laſſen zu wollen, aber daß Giacomo Meyerbeer, unbeſtreitbar gegen ſeinen Willen und ſeine Abſicht, nichts deſto weniger auch für ſich ſelbſt bedeutenden Antheil an der ſchnellen Verwirklichung des neuen Einfluſſes der Zeitumſtände auf die allgemeine Kunſtgeſtaltung hat, läßt gleichwohl ſich nicht leugnen. Es iſt gewiß, daß Meyerbeer alles Unheil, alle Krankheit, woran die Cultur der Tonkunſt darniederlag, eben ſowohl in vollſter Klarheit erſchaute, als er die Zeit ſelbſt mit ihrem Seyn und ihren Forderungen begriff. In dieſer Hinſicht ließe ſich eine gleiche hiſtoriſche Bedeutung ihm beilegen, denn Beethoven unbedingt gebührt. Gewiß auch iſt, daß bei jedem Schritt,

den er that, der heiligſte Wille ihn leitete, auf den Zinnen der Zeit die unveräußerlichen Rechte der Kunſt ſelbſt faktiſch wieder herzuſtellen überall, wo ſie nur getrübt ſeyn konnten; aber er vergaß oder überſah, die innere Heiligkeit dieſer Rechte durch Sicherſtellung der Grundſätze auch zu befeſtigen. Er bekämpfte die künſtleriſche Anarchie; aber mußte er eben deswegen auf einzelnen Punkten eines gewiſſen Despotismus der Kunſtwiſſenſchaft ſich zu Schulden kommen laſſen; der Erhaltung einer an ſich ſchönen Idee, die ihn erfaßt hatte, die Sicherheit einer Menge altherkömmlicher und nicht unwahrer Dogmen aufopfern; mußte er den Aufſtand von unten, im Einzelnen, Kleinen, erdrücken, ſo nahm dann die eilfertige, unberufene Nachahmung den Meineid von oben, im Großen, Ganzen, auch nicht ſchwer. Sein „Robert“, das Kind, das mit der Revolution an einem Tage geboren, war die erſte Oper, welche nach Auber's „Stummen“ eine durchgreifende Wirkung erlebte: datiren wir nicht von da an alle Verzerrungen und Grimmaſſen, worin zu unſerem Kummer das groſse Antlitz der Muſik von heute ſo oft uns anſchaut? denn zu begreifen des Meiſters eigentliches Wol-

len war der Geiſt zu ſchwach, und zu unterſcheiden die Wahrheit vom Irrthume — der Blick bereits zu ſehr getrübt. Man hat auch Felix Mendelsſohn-Bartholdy hier ſchon nennen wollen: ich mag es nicht, weil der „Effekt" ihm Princip iſt, und doch ſolcher für ſich noch nicht zur Baſis der Geſchichte werden kann.

Uebrigens ward man ſich des im wilden Wirbelwinde eingeſchlagenen Wegs doch auch bald bewußt, und war die Freude über errungene Erfolge groß genug, den Schreck des Gewiſſens über ſeine Verkehrtheit zu verbergen und ſtummer zu machen, ſo konnte es auch nicht lange mehr an einem Mittel, an einem Namen gebrechen, das Unrecht vor der öffentlichen Meinung wenigſtens zu beſchönigen. Zu einem eigenen Syſtem mußten Doctrin und That kunſtgeſetzlicher Emancipation ſich erheben, deſſen Anhänger und Bekenner dann, unbekümmert um die Sinnloſigkeit des Begriffs, die neuromantiſche Schule ſich nannten. Es läßt ſich denken, daß die Zahl derſelben bald reichlich heranwuchs, und die Führer wußten ſowohl die Schwächen der künſtleriſchen Jugend als die Aufwallungen anderer Neophyten im öffent-

lichen Leben auch trefflich genug dazu zu benutzen. Zudem ſtellte die Schule ja der Begeiſterung, welche in ſehnſüchtiger, aber ohnmächtiger Kraft nach Befriedigung rang, alle ihre Götzen hin. Den Einen ward geſchmeichelt mit künſtleriſcher Hoffarth, den Andern mit anarchiſcher Freiheit, den Dritten mit myſtiſchem Glauben, Allen aber mit dem handgreiflichen Dogma, daß in der Materie alle Herrlichkeit liege, nur der Kunſt ſelbſt und ihrer Cultur ward jede etwa noch übrige Kraft, Nahrung und Säfte verdorben und verfälſcht. Beſonders brachte es der Uebermuth der Virtuoſen durch ein künſtliches, alle Verhältniſſe unterminirendes, alle Richtungen erſchöpfendes, jede Wahrheit im Objekt wie in der ſubjektiven Darſtellung ertödtendes, jeden beſſern Geiſt empörendes, aber alle Leidenſchaften entflammendes Trugſyſtem dahin, daß alle leicht berückbaren, weil noch junge, wenn auch ſonſt in ſich noch ſo kräftige Talente dieſer Schule zueilten, und dem wirklich edleren Principe in dem öffentlichen Kunſtleben eine entſcheidende Niederlage zu bereiten ſich anſtrebten.

Ihre erſte Pflanzſtätte ſchlug die Schule in Frankreich auf; dann aber drang ſie auch

nach Deutſchland, Italien u. ſ. w. Namen brauche ich nicht zu nennen; ſie ſind jedem Munde geläufig. Die innere Organiſation der Schule ergiebt ſich aus dem Bisherigen ſchon, und wie die Anforderungen, die demnach ſie an ihre Glieder machte, leicht zu erfüllen, vollbrachte ſich ihre Recrutirung auch ſchnell und von ſelbſt. Aus dem Grunde das Heer von Virtuoſen und andern muſikaliſchen Künſtlern, welche jetzt die Welt durchſchwärmen. Außerdem konnte man, der eigenen Bildungsloſigkeit ungeachtet noch liſtig und klug genug, auch zu andern beſondern Hülfsmitteln wohl noch greifen. Man gründete eigene öffentliche Organe, welche der praktiſchen Operation zu Hülfe kommen ſollten. Darin befehdete man den Geiſt der Zeit, aber man geſtand gleichwohl ihm gewiſſe Rechte zu; man nahm eine öffentliche Meinung darin an, mißhandelte aber in Wahrheit dieſelbe täglich; man erklärte offen, daß man den Despotismus einer Autorität nicht anerkenne, aber forderte ihn doch ſtündlich für ſich; man ſprach von geſetzlichen Freiheiten, gab ihnen aber weder Unterlage noch Richtung, und verhöhnte in der That mit jedem Schritte das Recht; war mit zu großer

Frechheit und Verwegenheit dies geſchehen, und ſah man die öffentliche Meinung daher ſich davon abwenden, ſo ward die „Welt“ für unmündig erklärt, den Geiſt ihrer Kunſt zu begreifen, wenn durch Ungeiſt auch ſtündlich dem Volke eine Waffe in die Hand gegeben, den Egoismus zu bekämpfen.

Man berechne die Folgen und ſchäme ſich nicht des Schreckens. Was in lauterſter Reinheit vom Himmel den Menſchen gegeben wurde, daß in glücklichem Augenblicke ſie einen Führer wieder hätten dahin, unſere eben deshalb auch durch und durch romantiſche Kunſt, wollte eine neue Romantik loslöſen vom Himmel und der Erde Preis geben: man nenne mir den Werth, das Schöne, das alsdann noch daran haftet?! und bezeichne die Ehre mit dem rechten Namen, welche dem Künſtler in ſolchem Sinne noch gebührt?! —

Indeſſen ſo furchtbar erſchütternd der Schlag, der Stoß war, den demnach am Strande des Abgrunds, wohin frühere ähnliche Ereigniſſe ſie bereits verſetzt hatten, unſere Kunſt abermals von Frankreich und ſeinen revolutionären Bewegungen her erhalten ſollte, und um wie viel augenblicklich näher noch dem jähen

Schlunde gänzlicher Verfallenheit er ſie führen ſollte, ſo waren diesmal die Verhältniſſe doch um ſo viel ſeit den letzten drei Decennien auch anders geworden, daß, der unberechenbaren Gewalt der Urſache ungeachtet, die Wirkung gleichwohl nimmermehr eine ſo durchgreifende und dauernde werden konnte, denn vordem, zu Zeiten bei Eintritt in das laufende Jahrhundert. Die Ereigniſſe von damals hatten Weisheit gelehrt. Auch Deutſchland erlebte ſeine Emeuten, Hambacher-Feſte u. ſ. w., auch Deutſchland nahm in Wiſſenſchaft und Kunſt Theil an dem, was das revolutionäre Element in Frankreich und Italien erzeugt; doch, nicht wie in Frankreich, wo ſowohl den künſtleriſchen Talenten als den Ideen von kirchlicher und politiſcher Freiheit, wenn ſie nicht ganz ſervil ſich ſchmiegten, der Krieg von oben herab angekündigt worden war, — nicht ſo hatten die deutſchen Regierungen hingegen an die Gebildeten und ihre Leiter ein Recht auf Achtung und Schonung ſich dadurch während der Zeit erworben, daß ſie die Intelligenz, durch verbeſſerten und allgemein verbreiteten Unterricht, beförderten, keine Freiheit verkümmerten, Bürgerthum und talentvolle Männer ehrten,

die Nation als ein wenigſtens in ſcientiviſcher Hinſicht zuſammenhängendes Ganze betrachteten u. ſ. w.; und dieſes um ſo weit verſchiedene Verhältniß im politiſchen, moraliſchen und intellektuellen Leben gab ſich nun bald auch in unſerer beſonderen Angelegenheit der Kunſt wieder kund. Wenn bei andern Nationen die Maſſen ſich verſchlechterten, alte Erinnerungen an Stärke abnahmen, und die Leidenſchaften eine niedrige Richtung erhielten, ſo war bei der deutſchen Nation dies gerade im umgekehrten Sinne und jetzt zwar mehr als je vordem der Fall. Durch und durch philoſophiſch gebildet widerſtand die Maſſe, nach dem erſten Schlafe, in den der Rauſch des Augenblicks ſie geworfen, dem Taumel des proſelytiſirenden Nachbars; nur Einzelne mochten um ihres perſönlichen Intereſſes willen ſich noch gefangen halten laſſen von deſſen Leidenſchaften, in der Mehrzahl erwachte doch wieder ein beſſerer Geiſt, Reue und Wille zum Guten, dem, als ſolch unverhofften Widerſtand ſie fanden, dann nicht lange darnach auch viele fremde Kräfte und Geſinnungen ſich anſchloſſen. Oder wäre anders zu deuten der laute Beifall, den deutſche

Muſik aus ihrer beſten Zeit und ihrem beſten Herzen, wozu auch die Meyerbeer's gehört, neuerdings nicht allein in allen Gauen ihrer Heimath, ſondern in Frankreich, England, ſelbſt Italien und allen übrigen Ländern auch findet? — wäre anders zu deuten der Jubel, womit die Menge ſogar den Leiſtungen vor dem Sturme ſüßlichen Italianismus' oder franzöſiſchen Romanticismus' unverrückt erhaltener deutſcher praktiſcher Meiſter zujauchzt? — Ich glaube nicht, und glaube es nicht, ſo gewiß ich weiß, daß auch Deutſchland ſich noch keineswegs ganz wieder erholt hat von dem Schlage, den in dem letzten Jahrzehent in Dingen der Kunſt wie allen andern Dingen von Weſten her es getroffen; ſo gewiß ich anderer Seits aber auch weiß, daß, ſoll der Schlamm einmal wieder hinwegeräumt werden, den die Stürme der Zeit vom Anfang des laufenden Jahrhunderts an über unſere Kunſt hergeſpült haben, dazu jetzt der letzte höchſte Augenblick gekommen iſt, jetzt dies geſchehen muß, wenn es nicht zu ſpät, der Schlamm ſelbſt nicht zu tief und zu feſt werden ſoll; und ſo gewiß ich weiß, daß, hat der Augenblick jener Räumung geſchlagen, von Deutſchland allein auch nur ſie

vollbracht werden kann und wird. Dieſe Nation, der vielen verdorbenen Früchte ungeachtet, doch ſo reich noch an edlen Kräften, wie keine andere, herüberragend noch aus früheren Tagen oder neu geboren, — dieſe Nation, welche im Laufe eines Jahrhunderts einſt England einen Händel, Frankreich einen Gluck, Italien einen Simon Mayr, Dänemark einen Schulz, Schweden einen Vogler und Naumann ꝛc. geben und für ſich ſelbſt doch noch einen Haydn und Mozart zurückbehalten konnte, — dieſe Nation wird auch heute ihre Sendung verſtehen, den Wink der Zeit begreifen, und eine friſche Aera des Ruhms ſich brechen, die ſo unverkennbar und bereitwilligſt die geſammte muſikaliſche Welt dadurch ihr reicht, daß ſie die Werke ihrer ſchönſten Zeit und Talente jetzt entgegennimmt und zur Begeiſterung ihrer ſelbſt ſich ausſtellt. Nur darf ſie an alter verjährter Geiſtigung in Form und Weſen auch nicht kleben, muß frei ſeyn von heute im Geſetze, ſchön in der Ordnung, mannigfach und reich in der Einfachheit, wie für ihre Zeit die genannten Heroen es waren; und auf denn! wir können zu ſolch ſtolzer Freiheit gelangen,

dürfen durch Preisgebung an fremde Intereſſen nicht länger uns vernichten, müſſen vollbringen, wozu zum dritten Male der Geiſt der Welten und der Kunſt uns ruft. Italien, Frankreich — ſie bitten, flehen ſeit einem Paar Jahren ſchon ihren dreißigjährigen Vaſallen und Nachbeter um Freundſchaft: höre die Stimme, du in Kunſt und Wiſſenſchaft, vor Allem aber in der heiligen Kunſt der Töne gebildetſte, freieſte Nation! — Höre, erfülle den Ruf! — Du wirſt es, und verklärt, neu geboren, gereinigt von allen Schlacken ſinnlicher Verunſtaltung, geheiligt wird dann erſtehen durch deine Kraft dem Grabe die Kunſt, die ein Erbtheil dir geworden, als ſchlechter Haushälter aber nicht wußteſt zu ſchätzen, und die einſt ſchon du entzogſt dem Falle, von der Zeiten gewaltiger Verſchwendung aber in jenes wieder geſtürzt ward. Doch — ob nun hier unbeachtet oder nicht — muß die nächſte Zukunft auch ſchon für die Wahrhaftigkeit oder für die Lüge meines Wortes zeugen, muß, — wie die Sachen ſtehen — bald ſich offenbaren, ob die Gewäſſer ſelbſt oder der Geiſt, der ſo lange in heiliger Verklärung über ihnen geſchwebt, Meiſter werden, und ob, während Wiſſenſchaft

und Induſtrie auf Adlerflügeln ſich emporheben zum Reiche der Vollkommenheit, in unſerer Muſik etwa der furchtbare Fluch ſich erfüllen ſoll oder nicht:

„Es ſey! des Lajos ganzes Haus verderbe!“—

Allmächtiges, Wunderbares, Großes, Erhabenes ſchufen in der Muſik goldenen Zeiten die Meiſter; reicher, größer, ſchöner, wirkſamer ſind ſeitdem geworden unſere Mittel, und nirgends ſo ſehr als in Deutſchland: laßt ſie aufraffen uns aus dem verſchlammten Boden, aus dem Gewäſſer dem Geiſte, der ſie erzeugt, ſie wieder anheim geben, und — Allmächtigeres, Wunderbareres, Größeres, Erhabneres noch muß erſtehen! — Nicht in ſich, in ihren Dienern allein trägt die Kunſt die Möglichkeit des Falls: wehe! wenn der Fluch ſich erfüllt! — die Menſchheit würde rächen den Verrath.

IV.

Betrachtungen.

I.

Der muſikaliſche Kritiker

in ganzer moderner Figur.

Auch eine Anleitung zur modernen Kunſtkritik.

Es war einmal ein Mann, der hieß Bruder Schwarz. Als frommer Mönch ſollte er alles Unheil, Mißwachs und theure Zeit, Hagel und Ungewitter von der Welt wegbeten und ward doch zum wahren Cyklopen. Wider Wiſſen und Willen zwar erfand er das unvergleichliche Zerſtörungsmittel des Schießpulvers, freute ſich herzlich über den funkenſprühenden Apothekermörſer und opferte alle Muße, die er ſeiner Mette oder Veſper abzwacken konnte, mit Freuden auf, um in Geſellſchaft der ganzen feiſten Konfraternität ſeine eiſerne Platzbüchſe zu laden, und mit Schwamm oder Lunte zu ihrer aller-

ſeitigen großen Ergötzlichkeit loszubrennen; dachte auch wohl an Nichts weniger, als daß ſolch' eine drollige Erfindung ins ernſthafteſte Weite gehn, tauſend Menſchen ernähren, Millionen Menſchen umbringen, Bergwerke aushöhlen, Städte verwüſten, der ganzen Kriegskunſt und mit ihr dem Schickſale der Welt eine neue Wendung geben, auch einen eignen Zweig der Handlung, ſo wie der Wiſſenſchaft ausmachen, und den Parnaß ſowohl als das Feldlager beſchäftigen würde. Ebenſo wenig dachte wohl der erſte Naſenrümpfer, was er anzettelte, als er ſich in ſeiner übelſten Verdauungslaune, den Zahnſtocher in der einen, die Feder in der andern Fauſt, niederſetzte, das erſte beſte Buch vor ſich nahm, eine Kritik darüber hinſchrieb, und ſo zum Stifter der in unſerm Zeitalter ſo berüchtigten Kunſtrichterſekte, nebſt eines ganz neuen und ſo wichtigen Gewerbszweiges wurde, daß es ſchon der Mühe verlohnt, einen Verſuch darüber zu wagen.

Eh' ich damit anhebe, muß ich mich über Wort, oder vielmehr über Sache und Perſon der Kunſtrichterei näher erklären. Es giebt Feuerwerker und Feuerwerker, Krieger und Krieger, Kritiker und Kritiker. Unter den erſten

beiden Gattungen mögen ſich wohl einige finden, die eben ſo viel Menſchenliebe, Großmuth und Wiſſenſchaft beſitzen, als es unter den letztern einige geben mag, die wohl in ihrem Leben nicht anders als mit Behutſamkeit, Einſicht und Mäßigung tadeln. Mit allen dieſen ehrlichen Leutchen habe ich vorjetzt Nichts zu thun. Mein Kunſtrichter, ſonſt auch Kritikaſter genannt, iſt weder mehr noch weniger als ein Kritikaſter: und meine Leſer müßten ſchlechterdings mit der ganzen Zoologie des Parnaſſes unbekannt ſeyn, wenn ſie nicht ſogleich anſchauend überſähen, welche Gattung Geſchöpfe ich vor mich zu nehmen Willens bin. So bald ich das Wort Kater nenne, verſteht mich Jedermann, und Kater iſt Kater, ohne daß ich erſt ſeine kunſtmäßige Geſchlechtstafel, die Anzahl ſeiner Klauen und Zähne, die Länge ſeiner Gedärme, die Zolle ſeines Schwanzes, mit Daubentoniſcher Gewiſſenhaftigkeit anzugeben brauche. Aber zu wiſſen, was ein ächter, tüchtiger mäuſefangender Diebskater ſei, das verlohnt eher der Mühe; und ſo muß die genaue Naturbeſchaffenheit eines ſolchen Thieres immer zur inſtruktiven ſowohl als zur amüſanten Lektüre gehören.

Ob ich durchgängig damit Dank verdienen werde, das ſteht auf dem andern Blatte. Es iſt mir aber auch nicht darum! Ich meine nur, daß Männer des rechten Schlags, zum größten Theile bis jetzt ſich mit dem Handwerke des Kritiſirens nicht befaßten, und, da kein Meiſter vom Himmel fällt, alſo die Sache noch nicht verſtehen; und da Manche gleichwohl verſprochenermaßen ſich jetzt mit einem Male auch dieſem Metier hingeben wollen und ſollen, ſo fürchte ich, möchten ſie ſich Anfangs zu viele lächerliche Blößen geben, kurz zu ungebärdig gehaben, daß ihr ganzer tragikomiſcher Zweck hinweg, oder doch, pump! auf ſie ſelber zurückfiele. Daß dieſes dann nicht geſchehe, entſchloß ich mich, als erfahrner Mann in der Sache, Ihnen und den Ihrigen hier einen kleinen Leitfaden per tot discrimina rerum, d. h. wie der Mann von der Kunſtkritik ſeyn muß, zu geben. Daß er aus lauter praktiſchen Regeln beſteht, die ich aus dem Leben, wie es iſt, ſchöpfte, ſehen Sie auf den erſten Blick, aber das ahnen Sie wohl nicht ſogleich, daß mir die beweislichen Belege aus allerhand Journalen alter wie neuer Zeit und allgemeiner wie beſonderer Art ſo ganz ungeſucht zufielen, und daß ich aus eben dem Grunde

ein deſto größeres Recht auf die Infallibilität meiner Anſichten zu haben glaube, da das Leben und die Erfahrung doch nun einmal die Schule aller Weisheit ſind, wie die gelehrten Philoſophen ſagen. Alſo wie ich ſage, und hiernach beſchreibe, müſſen Sie und die Ihrigen als Kritiker ſeyn, ſonſt verſtehen Sie die Sache nicht, und werden Nichts fruchten, denn ſo hat dieſe ſich ſeit lange als richtig bewährt.

Es würde keine unnütze Unterſuchung ſeyn, Ihr Kunſtrichterreibefliſſene! wenn man, wie Triſtram Schandy ſeines Orts, ſo genau als möglich Zeit, Gelegenheit und Stelle, wann, wie und wo ein ächter kritiſcher Homunkulus am beſten auf den Stapel gebracht werden kann, zu erforſchen ſich die Mühe gäbe, damit Ihr theils das allererſte Datum Eures Berufs genauer zu beſtimmen, theils auch zum Behufe Eurer eigenen werthen Nachkommenſchaft davon Gebrauch zu machen vermöchtet. Allein, da die Sache von allen Seiten mit den größten Schwierigkeiten umgeben zu ſeyn ſcheint, wenigſtens doch einen ſtärkern Heft, als ich vorjetzt daran zu wagen Willens habe, erfordern dürfte, ſo überlaſſe ich billig den künftigen Linnéen, Büffons, Martini und Schrebern, unter den Säug-

thieren den Homo kritikus eben ſowohl, als den Homo nokturnus und Troglodytes aufzuſtellen, und begnüge mich, hier blos die allgemeine Bemerkung vorauszuſetzen, daß jeder muſikaliſche Kunſtrichter, nicht etwa wie der preußiſche Bosniake oder der Maskeradenmohr, nachgeahmt, ſondern ein geborner Bosniake, Mohr und Kunſtrichter ſeyn müſſe. Wie viel dieſer Vorzug, zu ſeinem Stande geboren zu ſeyn, bei Dichtern und Mädchen, Holzſchlägern und Pädagogen, und bei allerlei Menſchenkind vermöge, iſt bekannt, alſo auch bei Euch. Ich meine damit nicht etwa einen ausgezeichneten Kopf und Geiſt wie ihn die Natur, wenn ſie eben Luſt hat gütig zu ſeyn, manchmal gleich im erſten Keime unauflöslich mit einander verbindet. Das giebt ſich wohl! und wenn Lavater Recht hat, daß der Geiſt, gleich einer elaſtiſchen Kraft, den Kopf ausdrängt und hinausformt, ſo faſſet Muth: Euer Geiſt wird ſchon mit dem Kopfe fertig werden. Ueberhaupt zwar hat der Geiſt bei Eurem Gewerbe ſonſt weit weniger zu thun, als das Fleiſch; wie alle Welt weiß. Gewiſſe körperliche Eigenſchaften ſind dagegen dem ächten Kritiker unentbehrlicher. Habt alſo einen feſten Leib, tüchtigen Herkuleshals, ſimſoniſche Kinn-

backen, breite Bruſt und Schultern, ſtarke Nerven und Mäuslein, vorzüglich aber ein Paar Fäuſte, ſo groß Ihr ſie kriegen könnt, oder habt gar keinen Leib und ſehet aus, als ob ihr purer Geiſt wäret, ich meine nicht Wein- oder Kirſchengeiſt. Der Nutzen einer ſolchen Figur wird eben ſo ſicher als wichtig ſeyn. Unſere Schriftſteller und Componiſten, meiſt ein leichtſinniges verwegenes Völklein, richten ſich immer genau darnach, welchen Mann ſie vor ſich ſehen, und ſo könnte Euch das Schickſal der Spieler und Spaßmacher treffen, die, wenn ſie es nicht am Leibe haben, nicht immer vor gewiſſen thätlichen Gegenvorſtellungen ſicher ſind. Darum ſehet zu, daß man von Euch ſagen möge, was Kandide vom Maitre des Plaiſirs des Schahs in Perſien rühmt, er ſei einer der robuſteſten Herren am ganzen Hofe geweſen.

Mit dem Keim aller dieſer Talente hinlänglich verſorgt, müſſe der junge Kritiker auch einer Erziehung genießen, die denſelben gehörig zu nähren und zu entwickeln geſchickt iſt. Nur nicht zu ſorgfältig oder zu zärtlich. Die feuervolle Neſſel würde in dem nämlichen Treibhauſe verdorren, wo die Roſe, die Tulpe, die Hiazinthe, oder die Kirſche, die Aprikoſe, die

Melone zur frühen Reiſe genöthigt wird. Vielmehr muß er der ganzen urſprünglichen Natur-Freiheit genießen: er ſchneeballe ſich nach Herzensluſt, er laufe in Regen und Pfützen herum, er raufe ſchwächere Köpfe bei den Haaren; ſei ein Zänker, Balger und Streichſpieler: Alles zeitige Folgen des nachmals glühenden Eiſens, das Niemand, ohne die Finger daran ſitzen zu laſſen, anrühren darf. Eben dieſer Uebungen halber, und damit er, was doch jedem Kunſtrichter endlich unentbehrlich ſeyn will, im leſen und ſchreiben der Notenzeichen nicht unerfahren bleibe, iſt es nothwendig, den jungen Attila in eine unſerer gewöhnlichen muſikaliſchen Schulen zu thun, wo er ſich gar bald nach dem Typus der ſtolzen Prisciane, die ihn mit Backel und Ruthe beherrſchen, einen eigenen Charakter bilden wird. Es findet ſich auch nicht ſelten gute Gelegenheit für ihn, als ein angehender Inamorato im Umgange mit göttlichen Jungmägden und himmliſchen Haustöchtern, hinter nächtlichen Thüren und Gaſſenecken, ſo viel Aufſchluß für Witz und Herz zu erlangen, als er bedarf. Iſt er nun binnen gehöriger Friſt zum Geſellen der Gelahrtheit geſprochen, d. h. kann er ſo ein bischen Clavier klimpern, auch wohl eine Arie

dudeln und auf der Guitarre ein Paar Accordchen anſchlagen, ſo trete er mit Stab und Taſche ſeine Wanderſchaft nach einer der deutſchen hohen Schulen an, die, wie ehedem die ungariſchen Gränzfeſtungen wider den Türken, im ganzen werthen Vaterlande als tüchtige Brillen zum Trotz der Barbarei angelegt ſind. — Ich habe dort des Leſens und Schreibens, Clavierſpielens ꝛc. gedacht, dabei bleibts natürlich: auf Univerſitäten iſt hochnothwendig, daß unſer Jüngling — fechten lerne. Meines Bedünkens würde in jeder Rückſicht diejenige alma mater am vorzüglichſten ſeyn, wo nach altakademiſchem Herkommen früh der Fechtboden und die Reitbahn nebſt einem oder dem andern Hörſaale beſucht, Nachmittags aber geſchwärmt, und gegen Abends gerauft und ein Ständchen gebracht wird. Allein man ſagt, es gäbe in unſern Zeiten keine dergleichen lebhafte Muſenſitze mehr; und alſo muß es unſer Jüngling freilich nehmen wie ers findet; hat aber keine Noth! an manchem Orte hat die Galanterie das andere Unkraut überwachſen, und die Mädchen ſind Muſen, ſo gut wie die Muſen Mädchen ſind. Da ſich nun unſere heutige witzige muſikaliſche Welt zwiſchen dem ſentimentaliſchen Platonismus und dem

Antiplatonismus, wie auf zweien Axen, bewegt, ſo kann es einem angehenden Kritiker nicht anders als blos behagen, wenn er Gelegenheit mitnimmt, den einen oder den andern Pol, oder auch wohl alle beide kennen zu lernen, um den Tönemännern und Empfindlern ein wenig hinter ihre Schliche zu kommen. — Ueberhaupt iſt die Vorſchrift ſeiner Studien bald gemacht und bald befolgt. So nahrhafte Speiſen ſein Leib gebrauchen muß, ſo leichte Nahrung bedarf es für ſeinen Geiſt. Was nützt es den Schneider, wenn er ſeinen Stoff zu hunderterlei Modeſtreifen und Fetzen verfitzelt, daß er zugleich den ganzen Mechanismus der Zeugweberei verſtehe? Was hilft es dem Kritiker zu ſeinem Gewerbe, daß er die Tiefen der Kunſtwiſſenſchaft erforſche? Die gewöhnlichen gelehrten Stiergefechte ausgenommen, die ſeinem Geiſte allerdings die rechte Richtung geben können, braucht er ſonſt eben nicht bei der nächtlichen Lampe einen Körper ſiech zu ſtudiren, deſſen Feſtigkeit er als künftiger Kunſtrichtereimeiſter ſchon nothwendiger brauchen wird. Aber, die ſchönen Wiſſenſchaften, wie wirs damit treiben, haben das Gute, daß ſie den Körper in Friede laſſen und den Geiſt nicht beſchweren, und ſo lerne er denn begreifen, was

Aeſthetik und Dichtkunſt ſei, das heißt, was gut ſchmeckt oder kein Menſch verſteht. Die blühenden künſtleriſchen Geſellſchaften, womit mancher dieſer Orte vorzüglich pranget, werden ihm die ſchönſte Gelegenheit verſchaffen, und — Gelegenheit macht ja Diebe! Hier ſuche er Tonſtücke und Componiſten kennen zu lernen, wenn welche da ſind, ſuche ſelbſt die erſten Funken ſeines Glanzes von ſich zu geben, und binde endlich, ſatt aller dieſer blühenden Weisheit, ſeinen Ränzel zu. Drei knapp gemeſſene Jahre ſind hinlänglich, um ſo viel Welt und Wiſſenſchaft zu erlangen, als er gerade bedarf. Hat er am Ende noch ſo viel erſpart, daß er ſich den Treſſenhut der Doktorſchaft oder das beſcheidene Magiſterbaret oder ſonſt dergleichen erkaufen kann, ſo iſt die Geſchichte bis auf die Schlußvignette vollendet. Doch iſts auch eben nicht unumgänglich.

Bei ſeiner Zuhauſekunft (wo er nicht ſchon als ein hoffnungsvoller Jüngling auf Univerſitäten Hand ans Werk gelegt, und bei irgend einer kritiſchen Werkſtatt als Geſelle geſtanden hat, wie etwa in Leipzig) ſtrebe er nun ernſtlich, vor den Augen des Publikums und ſeiner Mitbürger zu erſcheinen. Dies iſt die Zeit, wo

Miene und Geberde, Tragung des Körpers, kurz, wo die ganze Außenſeite ſich gebildet haben muß, damit man ſchon aus der Klaue Wolf oder Löwen erkenne. Zwar auch das Theater macht ſchon unter Doktern und Doktern einen Unterſchied. Es kömmt vieles auf den Platz an. Ein junger Kunſtrichter, den das Schickſal in den erſten beſten Winkel Deutſchlands ſchleudert, wo er, wie der Hund an der Hinterthüre des Bauerhofes, nur den herumſchweifenden Bettelkindern der Literatur in die Beine zu fahren braucht, dieſer gebärde ſich allenfalls, wie er will und wie er kann. Es bekömmt ihn Niemand ſonderlich zu ſeh'n, und ſo iſt mit ſeinem Anſtande wenig gewonnen und wenig verloren. Aber an Meßplätzen, in großen Städten, wo Merkur ſeine gelehrten Waarenballen auskramt und die artigen Tyrolerinnen, die Muſen Gaſſe vor Gaſſe hauſiren gehn: dort hat ein Kritikus ſchon mehr Sorgfalt aufs Aeußerliche zu wenden.

Hier iſt der Kern der ganzen Sache. Kleid, Zuſchnitt und Farbe ſind ziemlich willkürlich. Doch rathe ich, die letztern nicht zu hell, nicht zu fröhlich! Ungeachtet ſchon die ſchwarzen rübſinnigen Halsſchnürer in Dienſten des Groß-

Sultans ſich unſchädlich in die blühendſten Farben kleiden.

Man hat zur Ehre des menſchlichen Geſchlechts herausgebracht, daß Jedermann, in einem oder dem andern Zuge, dieſem oder jenem Thiere ähnlich ſei. Die Sache mag wohl auf Gründen beruhen. — Wenn alſo der Empfindler dem Affen, der Kirchhofselegiſt dem Uhu, der neue Barde dem Bären ähnelt; ſo gehe Du in ſchiefer Richtung wie der Wolf, beuge Deine Finger ein wie die Katze, mache ein grämlich Geſicht wie der Kauz, ſtoß um Dich wie der Büffel, und haue gleich dem Eber im Weinberge. Bei ſolchem Anſtande kann es nicht fehlen, daß Dir nicht alles, was am Parnaß kreucht und fleugt, aus dem Wege gehen, ja ſogar der augenbraunige contrapunktiſche Schulmonarch Dir ſeine Heerde aus dem Fenſter zeigen und rufen ſollte: hic est! unch tu Romane caveto! — Nur mit den Frauen verdirb es nicht! — Dem zu Folge wird denn gar bald der innere Kunſtrichter mit dem äußerlichen, und der Geiſt mit dem Anſtande, ſowie der Bärfang mit ſeinem Bewohner, übereinſtimmend ſeyn. Die muthige Rauffucht des Knabenalters, die edle Disputirkunſt der Jünglings-

jahre werden auch dem Geiſte ihren Einfluß mitgetheilt, und ihm die gehörige Richtung gegeben haben, ſo wie der fleißige Umgang mit Schönen dem Leibe eine gewiſſe Geſchmeidigkeit, und nervöſe Gereiztheit. Ich ſage alſo nur noch, Ihr Kunſtrichtereibefliſſene, ſorget dafür, daß Euer Geiſt ſtörriſch, kollerich, bitter, ſauer, wo möglich ein wenig koroſiv werde. Wollte man die Allegorie noch weiter treiben, ſo könnte man hinzuſetzen, daß er auch brennend und leuchtend, wie Phosphorus, ſein müſſe. Ein rechter phosphorirter Kunſtrichter iſt ſeines glorreichen Brenneſſelkranzes immer am ſicherſten. Ihr verſteht mich ſchon!

Anſehn, Vermögen, Amt? — Gut, wenn es iſt! ſonſt hats hier eben nicht viel auf ſich. Der arme Teufel kommt in dieſem Fache faſt ſo gut fort, als der dumme. Moraliſche Tugenden, Chriſtenliebe, Billigkeit, Beſcheidenheit, Artigkeit? — Wer fordert ſolches von ſolchen Herzen? Das wäre gerade ſo viel nütz, als dem Huſaren, wenn er kein Blut ſehn könnte!

Damit ich aber mir ſelbſt die Mühe des fernern Details, ſo wie Ihnen die Mühe des Vergleichens erleichtere, wohl wiſſend, daß viel Mühe euer aller Sache nicht iſt; ſo will ich

lieber mit Eins den großen Spiegel darſtellen, worin ihr auf einmal Euern ganzen Zweck, folglich Abſichten und Mittel gar leicht überſehen und finden könnt. Höret wohl zu! Euer Zweck iſt tragikomiſch, iſt Schrecken und Beluſtigung. — Du wirſt doch wohl vom Popanz, vom Pupu, vom Ruprecht und Rübczahl gehört haben? Das iſt's ganz! Andere Grübler wollen hier zwar mancherlei Nebenbegriffe einſchieben; allein, halte Dich feſt an die reine Lehre, und ſuche zu beluſtigen; indem Du ſchreckeſt: ſo haſt Du den wahren Zirkelſtich Deiner Peripherie gefunden.

Nunmehr lege kühnlich Hand ans Werk. Freilich wird, wie überall, alſo auch hier, aller Anfang ſchwer ſeyn. Freilich wirſt Du Mühe haben, Dich bemerkbar oder gefürchtet zu machen. Aber getroſt! Der roheſte Seemann, der vielleicht Jahre lang im Matroſenſolde dienen mußte, ſchwingt ſich doch wohl auf ein eigenes Kaperſchiffchen. Durch Hartnäckigkeit und Aushalten gelingt es Dir doch wohl endlich, eine eigene Meiſterei zu haben, wo Du nur im Ganzen anzuordnen brauchſt.

Man begreift leicht, welche ungeheure Arbeit es ſeyn würde, wenn man alle Hand= und

Kunſtgriffe, alle Situationen und Kautelen, alle Vorfälle und Unfälle der edlen Kunſtrichterei ſyſtematiſch abhandeln wollte. Ich müßte dazu wenigſtens ein eben ſo richtig gezähltes Vierteljahr als Oberon im Merkur haben. Da ich aber keiner der ordentlichen Arbeiter des deutſchen Muſen-Vereins bin, ſo muß ich mich blos dahin einſchränken, einige einzelne zerſtreute Bemerkungen meiner Abhandlung ſtatt der Korollarien anzuhängen. Alſo:

Wenn Du gerade aufgeräumt, mit Dir, oder, was noch ärger, mit der Welt zufrieden biſt; oder wenn Du was Gutes gethan, Verlobung gehalten, Kindtaufen gegeben, Deine Bouteille getrunken haſt, dann mache Dich bei Leibe nicht über ein Buch oder eine Compoſition her. Der ſatte Wolf will nicht ans Zerreißen. Warte bis Du verdrießlich wirſt, wenn deine Frau Dich kunſtrichtert, oder der zukünftige Schwiegervater Dich ein wenig ermahnt, wenn Dein Schuldner (ſo Du dergleichen haſt) bankerutt, oder Deine Gläubiger (wie wohl nicht fehlen mag) ungeduldig geworden. Kannſt Du noch ein wenig Podagra oder Gicht kriegen, ſo iſts deſto erwünſchter. Es wird Dir immer

für Luſt oder Beruf zum Handwerke gerechnet werden.

Doch Luſt und Zeit ſind wie die Spröden. Sie fliehn am erſten, wenn man am liebſten küſſen möchte. Die Klauberei der Prüfung findet vielleicht noch ſeltener ſtatt. Nimm alſo die Sachen lieber nach der Hand. Zum Beiſpiel, ſo und ſo viel Pagina, dieſes oder jenes Format, dieſe oder eine andere Druckart — macht ſchon ein mittelmäßiges oder ſchlechtes Werk. Beſonders iſt dieſer Maaßſtab in den kleinen kurzen Recenſionen, oder ſogenannten Maulſchellen, gut zu gebrauchen, die mancher Kritikus ſo gern und ſo ganz ohne Mühe austheilt, wenn er, wie ein unumſchränkter Hausvater, nach einem übelgerathenen Mittagsſchläfchen herumſchleicht, und den erſten den beſten ſeiner Hausgenoſſen hinters Ohr ſchlägt, ohne erſt ein Warum angeben zu dürfen. — Manchmal magſt Du Dich auch nach dem Namen des Verfaſſers richten. Warſt Du ihm gram, nun ſo verſteht ſichs, daß ſein Werk nichts taugt. Haſt Du aber ſchon einmal Deine ſchwarze Kugel wider Einen eingeſetzt, dann wirds gar eine Ehrenſache, und Du kannſt Deine Stimme nicht wieder zurücknehmen. Geſetzt auch, der

Skribler hätte ſich gebeſſert: was mehr? Du biſt nicht der liebe Gott, um Dich damit zu beruhigen! — Geſetzt auch, daß Dir das allgemeine Gefühl des Publikums widerſpräche: was mehr? Du biſt nicht der Thürhüter zur Unſterblichkeit. Laß kommen, was kommt; laß gehen, was geht! Genug wenn Dein Hauptzweck, das Dulcamarum Deiner Profeſſion, Schrecken nämlich und Beluſtigung, erfüllt wird. Dann biſt Du gut beſtanden, je nachdem Du geſchrien haſt.

Es iſt landkundig, welch' Unweſen unſere Arrangeurs und dgl. Leute mit dem lieben Gute der Ausländer treiben. Eure Gilde, ſo wie auch das ganze Publikum, iſt darüber einig, daß ſie meiſtentheils vorſetzliche Sünder ſind. In dieſem Sprengel übt alſo der kritiſche Blutbann ſeine unwiderſprechliche Befugniß aus. Mit dergl. Leuten iſt denn nicht viel Federleſens zu machen. Alle Welt weiß, daß die meiſten ſchlecht ſind: ei nun, ſo ſind ſie's lieber alle mit einander! Es träte denn etwa einmal ein Mann, mit dem ihr ſchon ein Fäßchen Salz verſpeiſetet, in die Reihe; bei dieſem macht ſich die Ausnahme von ſelbſt, und magſt Du ſchon ein wenig Gewehr präſentiren.

Faſt ein gleiches Unweſen treiben die Legionen der Nachahmer. Ich weiß nicht, wie ich die ganze Klaſſe anders nennen ſoll. Wer kennt ſie nicht, dieſe Heuſchreckenſchwärme, die, als ſie den Hain und die Felder der Nachtigall und Lerche gewahr wurden, ſogleich zufielen, und alles ſo vergeiferten und ausſaugten, daß weder Lerche noch Nachtigall wieder hineinverlangten! Könnteſt Du wohl eine beſſere Gelegenheit finden, als in Vertilgung dieſer Inſekten nützlich zu ſeyn? Alſo nur ohne Schonen hinan, und ſollte Wurzel und Stamm darüber zu Grunde gehen! Dadurch gewinnſt Du auch einen beſondern Vortheil: ohne viel Mühe kannſt Du einen Componiſten ſogleich darniederdonnern, wenn Du ſagſt, er ſei ein Nachahmer. Berge und Hügel des Publikums donnern's nach. Es iſt wahr, manchmal kann der Fall kommen, daß zwei oder drei Köpfe zu gleicher Zeit auf einerlei Gedanken gerathen; manchmal kann der Spätere wohl mehr werth ſeyn, als der Erſte; allein, das ſind weiter nichts als Ausnahmen, die einen regelrechten Kunſtrichter nicht irren müſſen. Was thuts, daß Haslinger, Hofmeiſter, Peters, Simrock, Richault, Artaria, Cramer u. A. beſſer und Beſſeres bisweilen drucken als Härtel,

Schleſinger, Schott, oder Andere? — gar Nichts; daß Veſpuz mehr an Amerika entdeckte als Columbus: ſie ſind gleichwohl die Zweiten, folglich was bei ihnen iſt — lange nicht die Erſten.

Cuculus Cuculum laudat! verdolmetſcht: die Kunſtrichter haben gegen einander ein geſchenktes Handwerk. Nimm Dich alſo wohl in Acht, deinesgleichen zu verunglimpfen; es könnte eine Sache von höchſt übler Folge werden. Freilich geſchieht es manchmal: aber manchmal geſchieht auch viel Albernes.

Die meiſten Handwerker hatten ſonſt keinen üblen Gebrauch: ſo bald ein neuer Geſelle losgeſprochen ward, mußten ſie ihn hänſeln, hieß es; das iſt, ihn placken und quälen, und ihm ſo zu verſtehen geben, daß zum Laufen nicht helfe ſchnell ſeyn. Manche hohe Schulen hatten dieſe löbliche Sitte unter dem Namen des Fuchsprellens angenommen. Nun iſt es zwar an dem, daß wiederholte Geſetze dieſes Altherkommen abſtellten: allein bei Eurer Gilde blüht es noch in vollem Flore. Kein Reichsgutachten, kein Mandat hat Euch hier Schranken geſetzt; Euch allein iſts noch erlaubt, alle neue Geſellen der Componir- und Schriftſtellerei zu hänſeln.

In der That ſcheint auch, daß dieſer wichtige Vorzug, nebſt der Befugniß Eure anonymen Kritiken ungeſtraft ins Publikum zu verzetteln (ohne deswegen mit den Pasquillanten in eine Klaſſe geſetzt zu werden), eines Eurer herrlichſten Privilegien ſei, zu deren Aufrechthaltung ihr nicht Advokaten genug annehmen könnt. Ich ſage Dir hiebei zu Deinem Troſte, daß, juriſtiſch betrachtet, der eigentliche Unterſchied zwiſchen einem Pasquill und einer Kritik der rechten Art darin beſtehe, daß jenes nur in einem, zwei bis drei Exemplaren heimlich angeklebt oder angenagelt, dieſe aber bei Hunderten, ohne Kleiſter und Nagel, ins Publikum gebracht, jenes oft mit dem Zuchthauſe beſtraft, dieſe hingegen noch öfterer geprieſen und bezahlt wird.

Der Zeitgeſchmack iſt ein allgewaltig dahinbrauſender Sturmwind, und ob er gleich wie dieſer verfliegt, ohne zu wiſſen woher und wohin? ſo vermag ihn doch Niemand aufzuhalten. Folglich beuge Dich vor ihm, laß ihn über Dich wegfahren und widerſtehe nicht. Die Wölfe heulen ja auch mit einander, und wenn eine Kuh tollet, ſo wollen ſie alle hinter her. Es ertöne alſo

„Bardenton, Knittelvers, Minnekling-
klang, Both'ng'ſtammel, Teufelschor und
Hexengeſang:“

es iſt alles neu, alles ſchön, gut und herrlich! — Die neue Erfindung, ohne Vokalen zu reden, und unſere Sprache dem ſimplern Dialekte der Eingebornen am Vorgebirge der guten Hoffnung zu nähern, mußt Du gleichfalls, nicht nur zu ermuntern, ſondern auch zu benutzen ſuchen. Ich kenne verſchiedene Kunſtrichter, die Aufſehn dadurch erregten, daß ſie ein wenig Savoyardendeutſch zu ſchreiben anfingen.

Liegt es Dir am Herzen, einem Werke von ſelbſt unleugbarer Güte ein wenig die Flügel zu beſchneiden, ſo iſt dazu gar bald Rath. Iſt es gedacht, ſo ſprich, es ſei trocken; iſt es witzig, ſo ſprich, es ſei gemein; hat es große Stellen, ſo ſprich, es ſeien Tiraden. — Ein beſonderer Kunſtgriff beſteht auch darin, Werke aller Art ganz ſachte eine Stufe niedriger herabzudrängen. Verräth das Werk einen Meiſter, ſo mußt Du ſagen: „dieſer Geſelle kann noch werden!“ Iſts wirklich Geſellenmachwerk, ſo ſprich: „man merkts, daß es von einem Lehrlinge kömmt.“ Wär' es aber vollends Lehrburſchenarbeit: „O mir!“ (mußt Du rufen) „der

Teufel mag die Pfuſcherei hören!" „In den Ofen!" —

Vorzügliche Componiſten müſſen geneckt werden. Dieß erhält das Gegengewicht im Reiche vortrefflich. Ueberdieß iſt die hohe Jagd gar was Schönes. Nur hüte Dich, den Löwen oder einen in Deiner Nähe, der Dich kennt, darzu zu rechnen!

Läßt es ſich nur einigermaßen thun, ohne eben dem Zeitgeſchmacke ſchnurſtracks entgegen zu ſchwimmen; ſo tadle bald was vor Dir iſt; habe immer was zu knurren. Der gute Erfolg belehrt Dich gewiß, denn Du haſt gar ein folgſames und bildſames Publikum. Stelle Dich der Inſtrumentalmuſik überdrüſſig; ſo werden die Opern und Lieder erſcheinen. Weiſe dieſe fort, als freuden- und grazienloſe Brut; ſo blühen die Veilchenlieder auf, und die Amoretten, die Nymphen und Faunen heben ihr Geſpück an. Fahre dann im Hui mit dem ganzen Heidenkrame zuſammen, und ſprich: das ſchicke ſich nicht für den ernſten Deutſchen; ſo tönen die Barden einher. Nun nimm die Peitſche, und treibe ſie auf die Eichelmaſt; huſch werden die feinen kleinen Minneliedlein der Handwerksburſchen, die Variationen, das Fantaſienvolk

hervorleiern. Du aber indeß ſtehſt hinter dem bunten Wandſchattenſpiele, regierſt ungeſehen Erſcheinung an Erſcheinung, lachſt über das Maulgeſperre der Zuſchauer, nimmſt Dein Geld, und ziehſt von einer Meſſe zur andern. Orgelum, Orgelei, Dibeldumdei! — Tantum! —

2.

Deutſchland und Frankreich,

in ihrem
muſikaliſchen Verhältniſſe zu einander.

Welche von beiden, die franzöſiſche oder deutſche Muſik, und wo die eine oder andere den meiſten innern oder äußern Werth hat, ſoll hier der Hauptſache nach keinen Gegenſtand der Erörterung abgeben, ſondern nur der Punkt, die Thatſache einmal öffentlich zur Sprache kommen, daß die franzöſiſche Muſik, vereint mit dem übrigen Franzoſenthum, durch den Strom, in welchem die franzöſiſchen Produkte aller Branchen der Muſik ſeit ſechs bis acht Jahren nun ſchon gegen und über Deutſchland, ja über ganz Europa ſich ergießen, unſere Muſik offenbar factiſch bedroht, und damit auch der Grund angegeben werden, in welchem die Quelle dieſes Stromes ihre hauptſächlichſte Nahrung findet, wie die Mittel, durch welche

ſich ein wirkſamer Damm demſelben und dem vernichtenden Einfluſſe, den bei längerer Dauer er auf unſere ganze Nationalität in der Kunſt ausüben könnte, entgegen ſetzen läßt.

Die Thatſache kann nicht geleugnet werden, daß die Mehrzahl der Werke, welche wir auf unſern muſikaliſchen Repertoiren in irgend welchen Beziehungen heutigen Tags verzeichnet finden, mehr oder weniger rein franzöſiſchen Urſprungs ſind, oder über Paris her doch erſt zu uns kommen, und wir uns in einem Verhältniſſe Frankreich gegenüber ſehen, wie der conſtitutionelle Staat der monarchiſchen Gewalt: eine Lüge aber wäre es, wollten wir damit auch zugleich behaupten, daß die franzöſiſche Muſik hiſtoriſch ſchon den Vorſprung vor der unſrigen hätte, und der Grund jener ihrer Herrſchaft ſo tiefer vielleicht noch läge als blos in ihrer Conſtruktion. Es iſt wahr, die franzöſiſche Muſik iſt gerade auf den Punkten ſtark, von welchen hauptſächlich die Herrſchaft abhängt, aber auch nirgends weiter, und nun kommt es nur darauf an, welcher Hebel die allgemeinere Herrſchaft der Kunſt auf deutſchem Boden beſonders bedarf.

Die franzöſiſche Muſik iſt conſtitutiv, be-

hende, leicht, calculirt und inſinuant, begleitet von derjenigen Macht zugleich, welche zunächſt unſer Nervenſyſtem in Anſpruch nimmt, und das iſt, was die Menge rührt; in der Menge und Maſſe aber iſt die Herrſchaft. Im Weizen-Clima erwachſen hat ſie auch etwas Biscuit-artiges, was mißrathen auch der Zunge der ſogenannten feinen Welt noch wohl thut. Die deutſche Muſik hingegen iſt und bleibt immer etwas ſchwerfälliger Natur, überreich im guten und ſchlechten Sinne, die Möglichkeit der Compoſition und des Genuſſes gewiſſermaßen an eine ungeheure Arbeit knüpfend. Wer kennt nicht die Klagen derjenigen, die, mit Sinn für Compoſition, Harmonie und Melodie geboren, im Deutſchen zu componiren hatten. Im Roggen-Clima meiſt erwachſen behält unſere Muſik auch immer einen etwas roggenähnlichen Geſchmack, und zum Roggen mengt ſich gar leicht auch etwas Kleie. Zum Pumpernickel-Styl aber können ſich nur Wenige — ich ſage nicht herablaſſen, ſondern erheben, und dennoch bleibt dieſer zuletzt das deutſche Ideal. Das Mehl muß gar fein „ausgebeutelt" ſeyn, wenn das Brod die weiße Farbe gewinnen ſoll, und wann hätte es ſeit 1830 her, und nun gar

ſeit 1830 nicht Viele auf deutſchem Boden gegeben, die nicht lieber Biscuit als Roggenbrod aßen: ein Geſchmack aber, der ſo tief gewurzelt iſt, daß er ſchwerlich ſo bald wieder abnimmt.

Sodann wirkt die franzöſiſche Muſik mit der vereinten Kraft der combinirten Hebel einer ungeheuren Centraliſation aller Kräfte, und des angebornen Talents der Geſelligkeit. Doch hier auch iſt die Gränze des Franzoſenthums in der Muſik, und fängt — wie wir nachher ſehen werden — die Ueberlegenheit des Deutſchthums an.

Nicht die Centraliſation aller Fäden der Regierungsmaſchine iſt es blos, was die Hauptſtadt von Frankreich aller übrigen Welt gegenüber in jeder Hinſicht und daher natürlich auch in der muſikaliſchen ſo impoſant und drohend darſtellt, — in Petersburg, Berlin und München, in Oſt und Weſt von Europa, haben wir dieſelbe Erſcheinung; auch iſt es nicht die beſtändige Concentrirung großer ſtets mobiler und ſchlagfertiger militäriſcher Kräfte, — ſie ſind nicht minder in Petersburg und Berlin; nicht der Capitalien, Induſtrie, des Handels u. ſ. w. hier übt ja London eine faſt noch größere Centralmacht; ſondern es iſt vielmehr die unerhörte

Centraliſation faſt aller erheblichen Talente und der geſammten geiſtigen Kräfte von ganz Frankreich, d. h. von beinahe 33 Millionen Queckſilber-Menſchen innerhalb der Ringmauern jener merkwürdigen Stadt. Dieſe ſtrömen dorthin zuſammen wie in einen großen chemiſchen Kolben, aus natürlicher Richtung und Inſtinkt, durch innere magnetiſche lang geübte Anziehungskraft, durch den angebornen Trieb, in Maſſen zuſammen zu treten und maſſenweiſe zu wirken. Man nenne mir ein großes muſikaliſches Talent außerhalb Paris in den Provinzen: geboren hier, geht es auch kaum flügge geworden dorthin als in die Wiege ſeines Ruhms. Paris und ſeine jedesmalige aus der Blüthe der Provinzen zuſammengeſetzte Bevölkerung iſt zugleich das Gehirn, Herz und Magen von ganz Frankreich, und dies in keiner Richtung faſt mehr und offenbarer als in der muſikaliſchen. Was iſt aber natürlicher, als daß, in dieſem Focus geſammelt, die geiſtigen Kräfte auch wirken mit einer Gewalt des Hydro-Oxygen-Gas-Mikroskops, und mit der Schnelligkeit des Blitzes auch ihre Produkte hinſchleudern auf das In- und Ausland, wenn zumal — wie in unſerem Punkte es der Fall iſt — der Inſtinkt

des Volkes mit den Abſichten der Componiſten übeinſtimmt? — Daß überdem, unterſtützt von aller andern Centraliſation, die Centraliſation der Talente eines geiſtig gut begabten und rührigen Volkes große Wirkungen auch in der Kunſt, und zumal in der unſrigen, hervorbringen muß, iſt von ſelbſt klar, da in der geiſtigen Scala der Rand um einige Linien höher, alle übrigen Phänomene, welche tiefer ſtehen, ſo gut als nutzlos macht, und deshalb Alles gerade auf die Spitze des Talents und der höchſten Ausbildung ankommt. Das größte Talent in Frankreich wird mittelſt jener Centraliſation in Paris durch den Conflikt mit den übrigen Talenten und durch die Nähe aller andern auf dieſem Punkte gleichfalls centraliſirten Mittel der Ausbildung zu der höchſten Entwickelung und den höchſten Reſultaten geſteigert, mag es ſich nun an die Forderungen der Kunſt ſelbſt im beſten Sinne des Wortes enger anſchließen oder auch mehr oder weniger von denſelben abwenden. Es exiſtirt gar keine Macht, ein Talent, das in jenem Kolben einmal zur Gährung kam, zu vernichten, und wenn es noch ſo weit von der Höhe der Kunſt entfernt bleibt. Auber liefert ein lebendiges Beiſpiel hiefür. Daß bei

ſolch' übermäßiger Concurrenz indeſſen auch manches gute, ſelbſt vortreffliche Talent in Paris unbenutzt verloren gehen kann, iſt wahr, aber kommt nicht in Betracht; eben ſo wenig, daß dadurch die Provinzen faſt eben ſo gut als ohne alle Talente ſind, denn erſt fragt ſich's doch immer, was hat Frankreich, und d. i. Paris, und alsdann erſt, was haben Lion, Bordeaux, Marſeille u. ſ. w.

Wie ſieht es dagegen nun aber, in Hinſicht dieſer Centraliſation der Talente, die wir als einen ſo mächtigen Hebel der Herrſchaft in der Kunſt anerkennen müſſen, in den übrigen Ländern Europa's und namentlich in Deutſchland aus? — Kaum daß wir das gerade Gegentheil davon ableugnen können. Nur innerhalb der deutſchen Bundesgränzen vermögen wir an die hundert und mehr ſolcher verſchiedener geiſtiger ſelbſtſtändiger Kolben zu zählen, und wird das Provinzial-Intereſſe auch dadurch gehoben, was allerdings nicht gering angeſchlagen werden darf, ſo leidet doch die allgemeine Herrſchaft, ſelbſt über uns ſelbſt nur, darunter. Die Politik, ſcheint's, hat hier der Kunſt einen Streich geſpielt, den ſie niemals mehr wieder gut machen wird, denn die ganze deutſche Geſchichte bis auf

den heutigen Tag iſt faſt Nichts als ein Beſtreben nach Decentraliſirung. Unterſuchen wir die Städte Sachſens, Thüringens, Heſſens, am Rhein, Main, an der Donau, Elbe, Weſer, Berlin, Cöln u. ſ. w., und faſt jede hat ihren guten Muſiker, iſt eine ſelbſtſtändige Macht mit iſolirten Talenten. Oeſterreich iſt noch am meiſten centraliſirt, und haben wir auch hier nicht täglich die Erſcheinung, daß ein mittelmäßiges Talent weiter oft kommt in ſeinem Ruhm, als das ausgezeichnete anderswo? Während hier das Genie zu kämpfen hat um öffentliche Anerkennung, tritt dort das bloße Talent mit Ballſchuhen auf den breiten Acker. Auch an freiem, ſelbſtſtändigem Grund und Boden fehlt es unſeren Talenten: ſie müſſen ſich fügen, oder ſchweigen und für Andere öffentlich Nichts ſeyn, und können alſo auch ſchwer zu einem Selbſtgefühl gelangen, was immer eine unerreichbare Sphäre vorausſetzt. — Das das kurze Reſultat eines langen Kapitels. — Ich gebe zu, daß unſere muſikaliſchen Geſammtkräfte, ſelbſt vom Parnaß der Kunſt ſie angeſchaut und gemeſſen, viel größer ſind als in Frankreich, aber dennoch können alle dieſe Kräfte, wie das reine Metall in den Erzen verborgen, niemals zu der glühen=

den Flüſſigkeit gelangen und ſo hohe Strahlen in unſerm Sinne ſchießen als in Frankreich; und was in Wien, Prag und Leipzig einſt auch erreicht wurde, es geſchah mit durch eine Art Centraliſation. Nie hätten die bedeutenden früher dort lebenden Männer ihre Leiſtungen zu dieſer Vollendung und weiten Verbreitung bringen können, wenn ſie iſolirt geſtanden und nicht durch gegenſeitigen perſönlichen Verkehr ſich wechſelſeitig gezündet, gehoben, gezügelt hätten, wenn nicht die fremden Geiſter oft dort ein- und zugeſprochen, und wenn — das Kaiſerreich damals nicht uns alle noch näher zuſammengehalten hätte. Zudem bietet der deutſche Muſikhandel für den Componiſten, der nicht in einer der paar großen deutſchen Städte lebt oder grau geworden im Ruhm einen unabhängigen Grund und Boden ſchon gewonnen hat für ſeine künſtleriſche Thätigkeit in der öffentlichen Meinung, viel zu große Schwierigkeiten hinſichtlich des Verlags dar, als daß auch das ſchönſte Talent ſich mit Freiheit und Ungebundenheit auf ſeinen Schwingen erheben und ausdehnen könnte über einen weiteren, großen Kreis. Seinen Namen gedruckt zu ſehen, muß tauſend Opfer das künſtleriſche Herz dem merkantili-

ſchen des Muſikalienhändlers bringen, und das Beſte in der Regel dennoch in ſich verſchließen.

Gleiches Verhältniß, wie hinſichtlich der Centraliſation, findet betreff des letzten angeführten Hebels der Herrſchaft zwiſchen der franzöſiſchen und deutſchen Muſik ſtatt, der Geſelligkeit. Der Franzoſe iſt von Natur ein durch und durch geſelliges Geſchöpf, und dieſes Element ſeines Lebens ſpricht ſich nun auch in Allem, was er thut und leiſtet, aus, vornehmlich aber in ſeiner Muſik. Man kann dreiſt behaupten, daß die franzöſiſche Muſik ſeit Jahrhunderten ſchon in immer progreſſiverem Zuſtande lediglich aus dem Standpunkte der Geſellſchaft geſchrieben iſt, d. h. hauptſächlich in der Abſicht und mit dem Beſtreben, daß dasjenige, was man componirt, den Gebildeten aller Stände verſtändlich, eingänglich, zuſagend und behaglich erſcheine. Nicht ſo wir, die wir bei allem, was wir ſchreiben und in der Muſik treiben, mehr uns ſelbſt und die Spitze der Kunſt im Auge haben; woher es denn aber auch kommt, daß ein, vom Standpunkte der Kunſt aus angeſehen, erbärmliches franzöſiſches Machwerk eine oft unendlich weitere Verbreitung erhält, als eins der beſten unter den unſrigen,

außer es wäre denn, daß dieſes auf die verſchiedenſte Weiſe zugeſtutzt und arrangirt dem größeren Haufen erſt ſo recht eigentlich mundrecht gemacht worden iſt. Wir lieben die Geſelligkeit, aber wir fürchten vor lauter Claſſicität uns, geſellig zu ſeyn, und weil es der Franzoſe immer iſt, nimmt die Maſſe auch die Befriedigung ihrer muſikaliſchen Bedürfniſſe von da her. Recht wohl weiß ich, daß die Grade der Intelligenz, die Anſichten des Lebens, die Gefühle, der Geſchmack ꝛc. ſelbſt unter den Gebildeten und Gebildetſten eines Volkes und namentlich in muſikaliſchen Dingen zu verſchieden ſind, als daß ein und daſſelbe Werk in ein und derſelben Geſtalt allen Gebildeten gefallen könnte; aber es kommt, um eine nur einigermaßen ausgedehntere Herrſchaft in der Kunſt zu üben, doch wohl hauptſächlich nur darauf an, daß der Componiſt den größtmöglichſten Grad der Geſelligkeit in der Darſtellung erreicht, und — weil ihm angeboren gleichſam — iſt der franzöſiſche in der Regel weit glücklicher darin als der deutſche, der gewiſſermaßen es verſchmäht, geſellig zu ſein, um die Stufe ſeiner Kunſt nicht verlaſſen zu müſſen, auf welcher er ſteht oder doch glaubt zu ſtehen. Iſt das nun auch

ein Irrthum ſeiner Seits, ſo treffen wir ihn doch täglich begangen. Der Franzoſe iſt europäiſch-populär, trotz alles Pompes in ſeinen Muſikwerken, und wir ſollten uns daher nicht fürchten vor wenigſtens einer deutſchen Popularität. Doch verwechſele man die Gabe der Geſelligkeit, durch welche die franzöſiſche Muſik ſich auszeichnet, auch nicht mit deren durchweg übermäßigen Biegung zum Theatraliſchen. Daß das kleinſte Handſtück eines franzöſiſchen Componiſten uns bei jedem Takte faſt an das Theater erinnert, gehört, bei aller Geſelligkeit, zu den Hauptſchwächen der ganzen franzöſiſchen Muſik, wie der Nation ſelbſt. Ein tief Innerliches der deutſchen Muſik hat die franzöſiſche nicht, ſo wie ihr alles Entfernthalten vom bloßen Schimmer gar oft abgeht. Der Franzoſe hat, wie kein Wort, ſo — möchte ich ſagen — auch keinen Ton für „Gemüth"; aber eben darin liegt auch der fernere Grund wieder, daß jener Strom immer fort ſich ergießen darf, weil wir uns nie lange bei einem franzöſiſchen Werke aufhalten und ſelten eins für länger bei uns verweilt.

Auf dem Punkte angelangt jedoch, drängt ſich, bei allen erheblichen Vortheilen, welche die

franzöſiſche Muſik in obigen Beziehungen unbeſtritten vor der unſrigen voraus hat, eine gewaltige Geneigtheit uns auf zu der Meinung, daß durch andere Vortheile wir wieder mehr als kompenſiren und, weit entfernt, ſelbſt Gefahr zu laufen, der franzöſiſchen Muſik widerklagend Gefahr bringen können. Indeſſen was die Gefährlichkeit einer ſolchen Widerklage gegen die Franzoſen betrifft, ſo ſteht zu befürchten, daß ſie nur in einer patriotiſchen aber trügeriſchen Einbildung ihren Anhaltspunkt findet. Dankbar müſſen wir die Beſtrebungen eines Meyerbeer, Habenek, Cherubini, Beriot und anderer in Paris gelebter und lebender Componiſten und Virtuoſen anerkennen, ihre geiſtig etwas ab= und vergriffene Nation mit dem Reichthume unſerer Gedanken und Gefühle durch fleißige Aufführung deutſcher Kunſtwerke wieder an= und aufzufriſchen, aber glücklich ſind alle dieſe Säemänner bis jetzt nicht geweſen und werden es auch fernerhin nicht einmal ſo ſehr ſeyn als jener Säemann im Evangelio, der bekanntlich nicht der glücklichſte war. Ich kenne aus langer praktiſcher Erfahrung die Receptivität des Franzoſen hinſichtlich der Summe deutſchen künſtleriſchen und überhaupt geiſtigen Geſammt=

gutes: ſein Kopf und ſein Herz ſind ſo gut als völlig unzugänglich wie für alles Deutſche, ſo auch für alle deutſche Muſik, welche nicht mit dem eigenen Typus des Franzoſen quadrirt. Meyerbeers Erzeugniſſe machen in Paris großes Glück: aber wen lehren ſie den Franzoſen achten und fühlen? die deutſche Muſik doch wohl nicht, ſondern nur das in Deutſchland geborne Talent. Ein ächtes deutſches Kunſtwerk, überhaupt ein deutſches Geiſtesgut, kann nur von Männern germaniſchen Stammes ganz durchdrungen und geiſtig erfaßt werden, von den Franzoſen aber noch viel weniger als von den übrigen Romanen. Für den Franzoſen iſt das Deutſche eine Chiffre, deren Zeichen er allenfalls wohl zu lernen im Stande iſt, aber nimmer deren geheimen Sinn, und dies iſt ſo gewiß, daß die Aufführung einer Beethovenſchen Sinfonie z. B. ſelbſt im Conſervatoire zu Paris, ſo viel Aufhebens auch ſchon davon gemacht wurde, und bei aller Präciſion der Execution, dennoch nur etwas ſehr Unvollkommenes bleibt, und Mozarts „Don Juan" oder Webers „Freiſchütz", ungeachtet des glänzenden Enſembles, nicht ſtümperhafter wohl je und irgendwo zu Gehör kommt als eben dort. Vom Conſerva-

toire an bis zu Muſard's Salon hört man täglich deutſche Muſik, aber wer kann mir beweiſſen, daß jemals mehr errungen wird als das bloße Außenwerk und dann höchſtens noch die Ahnung, daß etwas Geheimes dahinter verborgen iſt? — Nie haben die Franzoſen das Gefühl, als ſeyen ſie Eigenthümer der Sache, ſondern nur als bittweis Beſitzende, welche durch den ironiſchen Zug des Eingebornen allen Glauben an ſich ſelbſt verlieren. Daher denn auch die oft ſehr verkehrten nnd poſſirlichen Urtheile über ein deutſches Muſikwerk dort, wozu des deutſchen Schleſinger **Revue et Gazette musiclea** und das **Journal des Debats** ja tagtäglich die Belege liefert. Ehren wir den guten Willen, ſind auch die Anſtrengungen ohne Erfolg, und zwar weil dem Franzoſen das innere Organ für das eigenthümlich Deutſche, dies im eigentlichſten Sinne des Worts Muſikaliſche, Poetiſche, Phantaſtiſche fehlt, mit welchem wir glücklich in Regionen ſtreifen mittelſt gefärbter Gläſer, in die der Franzoſe mit ſeinen farbloſen nicht hinzureichen vermag. Zugeſtanden indeß, daß es einigen wenigen Pariſer Künſtlern gelungen ſey und fernerhin gelingen werde, das Deutſchthum er-

träglich in ſich aufzunehmen, nachzubilden und ihren Landsleuten einigermaßen einen Begriff davon beizubringen, was folgt daraus für Frankreich und die franzöſiſche Muſik? — Gewiß nicht eine ſo allgemeine Zugänglichkeit der deutſchen Muſik dort, als die franzöſiſche nun ſchon ſo lange und in ſo weiter Ausgedehntheit bei uns behauptet. Und nur alsdann doch wäre die Sache der Beachtung werth. Aber — wird man ſagen — unſere neuromantiſche (?) Schule wird allem Anſcheine und aller Wahrſcheinlichkeit nach, ja ſicher doch wohl dort durchdringen, und dann iſt ja von ſelbſt ſchon die Sache zum Vortheile der deutſchen Muſik entſchieden! — Allerdings ſteht dieſe Hoffnung ſo ziemlich feſt; indeſſen man halte die Werke dieſer ſog. Schule Stück vor Stück gegen franzöſiſche, und wer nicht findet, wo das An- und wo das Darleihen ſteht, und damit von ſelbſt zu der Ueberzeugung kommt, auf welcher Seite das Recht iſt, auf meiner oder der andern, der hat ſelbſt noch nicht das ächt Nationale in ſeiner Kunſt verſpürt. Was zudem der Franzoſe von uns entlehnt: er verarbeitet es ſo ſehr für den franzöſiſchen Gaumen, daß der Urſprung wenig ſichtbar davon bleibt. Einzelne Formen

machen ja die Sache nicht aus, ſondern das innere geiſtige und gemüthliche Element, und darnach werden alle ächten großartigern deutſchen Kunſtwerke den Franzoſen immer noch fremdartiger bleiben, als uns die ihrigen insgeſammt ziemlich längſt bekannt ſind. Alle Verarbeitung einer Kunſt und ihrer Werke auch für eine andere wird dieſer niemals ſehr gefährlich, ſondern nur die direkte, unmittelbare Einwirkung im Orginale bleibt zu fürchten, und in dieſer Hinſicht hat Frankreich für ſeine Muſik von Deutſchland Nichts, Deutſchland aber für die ſeine von Frankreich noch immer Vieles und Bedeutendes zu beſorgen.

So kommt es denn endlich nur darauf an, ob wir ſelbſt und mit uns unſere Kunſt ſtark und kräftig genug ſind, jenem Strome der franzöſiſchen Muſik zu uns herüber einen genügenden Widerſtand zu leiſten? — Und ich antworte darauf mit Zuverſicht und beſter Ueberzeugung: gewiß, denn wir haben das tiefere Gemüth, wie den nachhaltigeren Verſtand, in der Regel auch den größeren ausdauernderen Fleiß des Individuums, und, wenn gut gehandhabt, die plaſtiſchere, der eigentlichen Poeſie mehr

zugewandte, in Rhythmus und Harmonie gewaltigere Muſik. Nie kann ein franzöſiſches Muſikwerk ſo kräftig wohlſchmeckend, ſo voll Saft und Nahrung, ſo voll Gewürz und Duft für die geſammte Menſchheit ſeyn als ein gutes deutſches. Jedes franzöſiſche Produkt leiſtet niemals von und nach allen Seiten Etwas, ſondern ſchlägt nur Einzelnes an. Daher ſind denn deutſche Compoſitionen überhaupt auch nur etwas werth, wenn ſie in Gehalt, Stoff und Form etwas ſehr Bedeutendes leiſten, und ſteht Mittelmäßiges meiſt unter dem entſprechenden Fremden, weil dieß das Einzelne in der Regel auch mit ganzer Kraft erfaßt. In ächt deutſcher Compoſition ſind die Schwierigkeiten faſt unüberwindbar, wie mir jeder erfahrene Meiſter, als ein Spohr, Fr. Schneider u. A. zugeſtehen wird, der nicht leugnen kann, daß er bei jeder neuen Idee auch die Arbeit wieder von vorn beginnen mußte. Mag darin der Grund liegen, warum wir nicht ſonderlich viel des wahrhaft Bedeutſamen aus jeder Zeitepoche haben, und unter dem Streben der Mittelmäßigkeit nach Poeſie und tiefer durcharbeitete Form die Gewalt des Falles der Melodie in's Ohr häufig zu Grunde ging und noch

immer geht, was dann jenem Strome der populäreren und den Reiz leicht beſtechenden franzöſiſchen Muſik ein neues tiefes Bette graben mußte. — Indem ich damit nochmals der franzöſiſchen Muſik eine größere, ausgedehntere, uns ſelbſt für die Nachahmung einladende Herrſchaft einräume, mißverſtehe man mich jedoch nicht, und glaube am allerwenigſten, daß ich ſie für dauernd anerkenne, oder fürchtete, das Franzoſenthum könne das Deutſchthum in der Muſik ſelbſt auf deutſchem Boden ſo gut als ganz verdrängen. Das wird gottlob eine Unmöglichkeit ſeyn, ſelbſt wenn die Unmöglichkeit eine Wirklichkeit würde, daß Deutſchland 500 Jahre als eine franzöſiſche Provinz darnieder läge. Die Franzoſen verſtehen überhaupt nicht zu coloniſiren, und werden es am allerwenigſten in der Kunſt können. Unſere Muſik, in ihrem innerſten Weſen und in ihrer Reinheit angeſchaut, iſt zu tief in der Nation gewurzelt, als daß ſie jemals auch nur unter den ſogenannten gebildeten Klaſſen, die bekanntlich jenem Eindringen des Franzoſenthums in der Muſik am erſten Thor und Riegel, Ohr und Sinne öffneten, ganz ausgerottet werden könnte, ein ſo ſehr wankelmüthiges und von dem Fremden, vorzüg-

lich den Franzoſen abhängiges Volk wir auch zu ſeyn ſcheinen, und ſo beſchämt wir uns zugeſtehen müſſen, auch nicht ein einziges eigentlich nationales Lied zu beſitzen. Indeſſen kann auch ein geringer Schaden groß genug ſeyn und werden, und jeder Schaden, National-Charakteren zugefügt, iſt immer ein nur gar zu großer Schaden. Daher liegt es an uns, und wird zur heiligſten Pflicht, jene innere Macht, welche wir dem Drängen des Franzoſenthums auch in der Muſik auf deutſchem Boden entgegen zu ſetzen vermögen, in ihrem ganzen Umfange und in all' ihrer Tiefe und Energie geltend zu machen; und in ſofern wir dieſe Macht beſitzen, hinſichtlich innerer Kräfte weit überlegen ſind den nur äußerlich herrſchenden Franzoſen, der Genius jedoch auch, der bei uns ſeine Wohnung demnach aufſchlug, niemals in engen Kreiſen, ſondern mit Freiheit in weiteſter Ausdehnung wirken will, Herrſchaft ihm alſo auch nach Außen hin Idee wie Bedürfniß iſt, wenn anders er nicht erſtickt werden ſoll in ſich ſelbſt, wird es ferner uns zur Pflicht, nach den Hebeln mit aller Sorgſamkeit zu greifen, auf welchen dieſe Herrſchaft vorzüglich beruht. Sie errungen, ſind wir gewiß, eine größere, tiefer

dringende, eine weltenerfüllende Macht in der Muſik zu üben, weil ſie von Innen wie von Außen ihre Elemente holt, als je Frankreich möglich war. Wir erkannten als den erſten Hebel ſolcher Herrſchaft oben die Centraliſation der Kräfte: die Politik will uns kein Mittel dazu geben; nun ſo muß die Kunſt ſolches aus ſich ſelbſt hervorholen.

3.

Ueber deutſche Nationalmuſik.

Mit Thema und allerhand Seitenfugen.

Mit dem Voranſtehenden bin ich noch nicht fertig in der Sache. Wenn Deutſchland von der Ueberſtrömung, womit Frankreich und auch Italien, aber blos auch Frankreich und Italien, in neuerer Zeit es mehr als je bedrohen, wirklich nichts Ernſtliches zu befürchten haben ſoll, ſo kommt es vor allen Dingen auch darauf an, daß wir eine *wahrhafte Nationalmuſik* beſitzen, d. h. daß unſere neuere deutſche Muſik ein *wahrhafter deutſcher Nationalcharakter* durchpulſirt, und *das* — ſcheint mir leider, ich ſage noch einmal: *leider!* — *nicht* der Fall zu ſeyn. Denn in dem *einen* Sinne kann man unter einer Nationalmuſik nur eine ſolche Compoſitionsgattung verſtehen, die wirklich dem Volke in Fleiſch und Blut, Gehirn und Herz übergegangen iſt und übergeht, oder —

Digitized by Google

wenn man lieber will — eine wahrhaft eirkuli-rende, die entfernteſten Theile des Volkslebens nährende Lymphe bildet; und dieſes iſt heutigentags bei uns nur in ſehr beſchränktem Sinne der Fall, denn ſeit C. M. von Webers Dahinſcheiden haben wir wenige oder faſt gar keinen Componiſten, der für unſer Volk ein ſo allgemeines, ein ſo gewohnt nothwendiges, tägliches geiſtiges und äſthetiſches Nahrungsmittel wäre, als es z. B. ein Barnett und Balfe den Engländern, ein Mercadante, Roſſini und Donizetti den Italienern, ein Auber und Halevy den Franzoſen, ja ſelbſt ein Carnicer den Spaniern es noch ſind, und müſſen trauernd überhaupt bekennen, daß unſere neuere Muſik der Majorität, ſogar nur der ſogenannt Gebildeten im Volke, noch ferner ſteht als, abgeſehen von den engliſchen, franzöſiſchen, italieniſchen und ſpaniſchen Verhältniſſen, dieſe Muſikgattungen den betreffenden Völkern, und aus Gründen zwar, welche nachher etwas näher berührt werden ſollen, vorzüglich aber doch, weil ſie auf einem gar zu und doch nur ſcheinbar erhabenen und gelehrten Fundamente ruhen will, weil ſie ſich ſchlechterdings nicht ſo unmittelbar an unſer Volk anſchließt, und ſo hell und

klar für das Volk durchgebildet iſt, kurz weil ſie meiſtens nur eine allgemein äſthetiſche, menſchlich = univerſelle Muſik ſeyn will, welche dem nationalen Herzen daher gleichſam nur einen allgemeinen oder charakterloſen Bei = Geſchmack giebt, der aber eben deshalb ſchon kein Geſchmack, ja geradezu ein Ungeſchmack iſt, weil er ſich an keinen beſtimmten Charakter anſchließt. Selbſt Beethoven und Mozart, die Einzigen aus einer jüngſt vergangenen, und Spohr und Schneider aus der gegenwärtigen Zeit, welche als die currenteſte Speiſe in obiger Hinſicht in Betracht kommen können, ſind von ſehr Wenigen ganz gekannt, Beethoven faſt von Niemanden. Sehr Wenige, ſelbſt Muſiker, wiſſen nur ihre dramatiſchen Parthien auswendig, und wenn man mittelſt eines Citats den Klöppel an ihre Glocke, d. h. Ohren, ſchlägt, ſo verhallt der Ton oft in das Unbeſtimmte, und das Vacuum tönt kein Echo zurück. Examiniren Sie einmal die ganze liebe Schaar von Muſikern, pſeudo Muſikgelehrten und Muſikfreunden aus jenen vier Nationalcomponiſten, und Sie werden ſich wundern, wie ſie beſtehen. Eben ſo verhält es ſich mit der eigentlichen muſikaliſchen Literatur, wenn ich die Selbſt-

ſchreibenden abrechne. Dieſe ſind gezwungen, ſich darum zu bekümmern, aber wie ſieht es im übrigen Volke aus? — Türks Generalbaßſchule und Knechts Katechismus ſind noch die am meiſten gekannten Bücher, aber die neue Literatur iſt im Durchſchnitt nur ein Blanket, und auch jene Bücher fangen ſchon an, ſelbſt bei den Zug- und Wortführern, in Vergeſſenheit zu kommen, denn ſonſt würde es nicht ſo Wenige unter ihnen geben, die wahrhaft harmoniſch und techniſch feſt ſind, und ohne die vollkommenſte Technik können wir am Ende doch kein geiſtig ſchönes Kunſtwerk geſtalten und genießen. Citiren Sie einmal Stellen aus den genannten Büchern, und ich kenne muſikaliſche Schriftſteller ſelbſt, die ſich ſchämen müßten oder auch nicht ſchämen würden, einzugeſtehen, daß ſie ſolche nicht kennen. Niemand in der Welt aber, und welchem Stande er angehört, kann, ohne ſeinen Index legum auswendig zu wiſſen, ein Geſchäftsmann oder Gelehrter werden. — Genius saeculi! — Die Menſchen heutiger Zeit, ſelbſt die ärmſten Specialitäten, ſcheinen gar kein Gedächtniß und gar kein eigentliches Hirn mehr zu haben, — nun ſo ſind ſie wohl lauter Genie — Begabte!? — Wollen ſehen!

In dem andern Sinne können wir unter Nationalmuſik auch eine ſolche Muſik verſtehen, in welcher der ganze geiſtige Reichthum und Habitus des Volks im Fühlen und Denken, im Sinnen und Trachten, in Freude und Schmerz, Liebe und Haß, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, kurz nach allen Richtungen hin und in allen Arten der Modulation geſund, plaſtiſch ausgeprägt iſt, und zu der das Volk mit Zuverſicht ſagen kann: das bin ich, das bin ich ganz, und wie ich leibe und lebe, das war mein Schickſal, meine Natur, und iſt es in claſſiſch ewiger Form. Gewiß Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schneider, Spohr, Winter, Marſchner, Lindpaintner, Weber, Kreutzer, Seyfried, Reiſſiger, Mendelsſohn, Hummel, Cramer und manche andere deutſche Componiſten mehr oder weniger claſſiſchen Ranges, zu welchen auch Zelter, Faſch, Schnyder von Wartenſee, Molique, Hauptmann, Curſchmann u. ſ. w. gerechnet werden müſſen, offenbarten uns ſchon Viel von dem eigenthümlichen deutſchen Weſen; allein wie Viel iſt es im Verhältniß zum Ganzen, was in der Form als

ewig gültig erſcheint? — Einiges ſtellt ſich ſchon gleichſam verblindet und als ein Meuble= oder Garderobeſtück des Vaters und Großvaters, vom Roſte oder den Motten angefreſſen, dar; Anderes erſcheint nur noch den blos quaſi muſikaliſch frommen Seelen genießbar, und wer den Reichthum der andern Muſiken, namentlich der italieniſchen, ſelbſt nur fragmentariſch, d. h. ſo weit wir ſie in Deutſchland kennen, überſchlägt oder deren nationales Gepräge bedenkt, muß wehmüthig der Lücken und des Unterſchiedes gar bald gewahr werden. Wir haben weder ein eigentlich deutſches Nationallied, noch einen hinlänglichen Cyklus von eigentlich nationalen Opern und ſogenannten Conzert= und Kammermuſiken. Der Spanier hat ſeinen Fandango, der Engländer ſein **Rule Britannia**, der Schweizer ſeinen Kuhreihen, der Franzoſe ſein **A ça ira** und ſeine Marſeillaiſe, der Däne ſein Kong Chriſtian ſtod ved hojen Maſt, der Italiener ſeine Barcarola — wo wir einen ſolchen eigentlichen Lebenshauch? — Und überſchlagen wir unſere ganze Muſik=Literatur von geſtern und heute, ſo findet ſich allerdings gar manches Vortreffliche, gar manches eigenthümlich Deutſche, ja manches Claſſiſche darunter; allein das

Ganze gewährt doch mehr nur den Eindruck einer endloſen, geiſtig-chaotiſchen, häufig aus fremdem Material zuſammengeſtoppelten, buntſcheckigen, als einer organiſch von Innen heraus nach dem Principe der Einheit des Lebens hervorgewachſenen und in die Farben der Volkseigenthümlichkeit eingekleideten Maſſe. Gerade dieſe Schwäche des einſeitlichen Lebensprinzips charakteriſirt, wie alles andere Deutſche, auch unſere Muſik, unſere Compoſition. Das deutſche Weſen war, iſt und bleibt ein Chaos. Man vergleiche damit die genannten anderen Muſikgattungen, und der Contraſt iſt eben ſo auffallend als bedeutend. Die ſtreng lyriſche Compoſition, das eigentliche Lied abgerechnet, erſcheint im Durchſchnitt faſt jede andere nur als ein Vorläufer oder Schweſter- und Bruderskind von Fremdem, höchſtens als eine Weiſſagung von dem, was da kommen ſoll.

Indeſſen ſcheint die jetzige Zeit, in der wir leben, was auch ſchon davon und darüber gefabelt ſeyn mag, allgemeinhin betrachtet auch nicht einmal zu jenen wunderbaren Epochen zu gehören, deren Blüthe, Begattung und Beſamung eine wirklich neue claſſiſche deutſche Na-

tionalmuſik zum Zweck hätten. Mag immerhin unſere Zeit ſehr lebendig und rührig in der Forſchung, ſo wie in dem Beſtreben nach Verbeſſerung der muſikaliſchen und überhaupt künſtleriſchen Einrichtungen, und vor Allem nach Gewinnung der höchſtmöglichſten materiellen Reſultate aus der Natur und dem Leben ſeyn; Alles iſt dennoch nur ein Ergebniß früherer Mißentwickelung, noch gefördert durch die Abſpiegelung ausländiſcher Zuſtände. Die Zeit iſt und bleibt ſehr ſubjektiv und materiell geſinnt, und es fehlt ihr an ausdauernden, ſchaffenden Perſönlichkeiten. Kopf ſtößt ſich an Kopf, Gefühl an Gefühl, es iſt eine Welt von Diſſonanzen, die ihre Auflöſung erſt von der Zukunft erwartet. Wo einmal eine That ſich zeigt, da iſt ſolche doch nur auf das Materielle und auf Vernichtung gerichtet und nicht auf Gründung und Schöpfung. Sie reflektirt viel zu viel über ſich und ihre Zuſtände, und iſt durchaus kritiſch und nicht erzeugend. Aber wie iſt auch dieſe Kritik? — das will ich Ihnen nachher ſagen. Faſt alle ihre künſtleriſchen Produktionen werden alt geboren und ſterben bald wieder nach ihrer Geburt, weil das ihnen mitgegebene Lebensprin-

cip nicht kräftig genug iſt. Nur in der concentrirteſten Kraft liegt der geheimnißvolle lebensfähige Samen einer neuen deutſchen claſſiſchen Muſik, welche, wie das einzelne Kunſtprodukt, niemals das Reſultat des Calcüls allein, ſondern zuförderſt des tiefern innern unbewußten Naturtriebs iſt. Ohne Blüthe findet keine Befruchtung ſtatt, und ohne Fantaſie, Gemüth, Concentrirung und Iſolirung beſamt ſich der Geiſt nicht; doch der Verſtand auch muß die Operation reguliren, ſonſt geht die Fantaſie mit uns durch wie ein Paar ſcheue Andaluſier-Roſſe. Und nun ſehe man auf die Zeit: ſind nicht alle erheblichen muſikaliſch ſchöpferiſchen Triebe offenbar nur der Fantaſie anheimgegeben? und alle nur Zeichen einer Jugend, die ſich durch die Bank einen Cröſus dünkt? die wohl des Gemüthlichen genug haben mag, aber der alles kräftige geiſtige Element abgeht, und die ſich ſo — was das Schlimmſte bei der Sache iſt — einer gewiſſen künſtleriſchen Schwärmerei, einem Myſticismus hingiebt, der allen beſſeren Zeitbeſtrebungen nur als eine hemmende Potenz in den Weg tritt? — Denn, Freund! eben das iſt der Scandal unſerer Nation, daß ſie ein wahres Journal- und Zei-

tungsleben führt, und daß ſie hauptſächlich in dem, was Kunſt und vornehmlich Muſik anbelangt, ihre Weisheit glaubt lediglich aus ſolchen Journalen holen zu müſſen. Und nun — jetzt komme ich auf den verheißenen Punkt, und weiß ich auch, daß ich in ein furchtbar giftiges Wespenneſt damit ſchlage, ſo kann ich doch nicht anders — und nun: wer iſt es, der die Spalten jener Blätter beherrſcht, und erfüllt mit ſeinem Orakel? Haben wir einen Geſchmack, eine ſchöne That von einer häßlichen, eine Sudelei von einem meiſterlichen Kunſtwerke unterſcheiden zu können, ſo glauben wir auch berechtigt zu ſeyn zur öffentlichen Kritik von Kunſtwerken, und bedenken nicht oder wiſſen nicht, daß Kunſt-Kritik etwas Anderes noch iſt, will und in ſich ſchließt, als ein bloßes Geſchmacksraiſonnement. Fragen Sie die Leutchen, was ſchön iſt, was man unisono ſchön nennt? und ſie antworten, „was wir ſchön heißen,“ und das Volk glaubt es ihnen, zumal der ſchaffende Künſtler, weil er nicht unter die Zuchtruthe, d. i. die Journalfeder dieſer kritiſchen Sultane kommen mag. Was hat aber ein ſolches Syſtem für Folgen auf unſere Muſik gehabt? — Sie iſt ein Noten-

qualm geworden, der weder einer Empfindung, noch einer Idee entſpricht, ſondern ein gedankenloſes, ſchwelgeriſches Tonſpiel, zum Höchſten nur noch ſentimentale Mondſcheinküſſe oder Froſchgequacke, Gewitter und Pferdegalopp charakteriſirt; eine Metzelſuppe, welche die Journalkritik nach ihrem Gefallen ſalzt. Das gefiel den Naturen, weil kein Hirn dazu gehört; eine Handvoll kecker Jünglinge ſtürmte heran an den tauſendjährigen Pallaſt Apollo's, und jauchzten, nach der Flucht oder dem Tode weniger feiler Creaturen, in ihren Kritiken der Welt die Morgenröthe einer ganz neuen Muſikepoche entgegen, in welcher mit geſprengten Ketten die Leidenſchaft ſich aushauchen und der ungezügelte künſtleriſche Unſinn unter dem Namen einer ſchönen Romantik ſein ganzes Weſen austoben könne; und fand die Predigt keinen Anklang vielleicht? dachte man daran, daß es auch eine Nacht gäbe, wo man nicht ruhig in den Betten ſchlafen und, Gott weiß von welcher Oper, träumen ſoll? — war Einer auch, Zwei, wo Zwölfe zuſammenſtanden, die mit Verdruß und gerechtem Zorne dem Treiben zuſchauten, ſo klatſchten ſicher doch Zehn in die Hände, als wohnten ſie in irgend welchem Theater der Welt

einem Schauſpiel gleich dem Lumpacivagabundus bei. Und warum? — lediglich um von jener muſikaliſchen Volkstribune auch ausgerufen zu werden als Heroen der Zeit, denn es iſt etwas gar Schönes um ein öffentliches Lob, durch ein Paar Walzer, Fantaſien, Impromptu's zu einem Componiſten von Ruf und bekanntem Namen zu werden, oder auf der Leiche der Ehrbarkeit und des Ehrwürdigen ſich zu wälzen, und hier ſicher zu ſeyn gegen das Schwert der „öffentlichen Gerechtigkeit,“ genannt Kritik, die aber, ſo wie ſie ſich in ſolchen Händen geſtaltete, generis communis iſt mit „feiler Dirne“ oder dgl. Das trifft, und es wird gewaltig hergehen über mich, aber eingedenk des Helden Luthers und ſeine Bibel in der Hand — ich kann nicht anders. Die gelehrten Schriften, welche Altes und Neues aus ihrem Vorräthe hervorlangen (Matth. 13, 52); die eherne Mauer des Hauſes, die eiſerne Säule (Jer. 1, 18); ja die Säulen Jachin und Boas (2. Phar. 3, 15—17); der wahre Malleus, der den Stein geiler Lüſte in den Leibern der Thoren zerquetſchet (Sprichw. 19, 29) wollen ſie ſeyn in unſerer Kunſt, und ſie ſtellen ſich auch manchmal gewoltig männiglich, als wollten ſie

ſtreiten gegen das Saeculum hujus mundi (Epheſ. 2, 2); aber was ſind ſie im Grunde? — der berühmte Daniel'ſche Collectiv-Geisbock (Dan. 8), der nach allen vier Himmelsgegenden mäckernd mächtiglich um ſich ſtößt, und den Widder zu Boden ringt, wenn er nicht ihr Horn aufſetzt oder ein eigenes ſich wachſen läßt. Da fällt mir ein, daß ich eine Kritik meines Univerſallexicons der Tonkunſt in der Halliſchen Literatur-Zeitung las; man müßte blind und taub ſeyn, wenn man nicht auf den erſten Blick hin erriethe, daß der Verfaſſer gerade derjenige meiner Mitarbeiter war, deſſen Beiträge ungeachtet der Maſſe ihrer Irrthümer dort am meiſten gelobt werden. Das ſind Zeichen der Zeit; ſo treibt man heutzutage Kritik und Zeitungsweſen: um ſich einen Hahnenkamm aufzuſetzen, tritt man auf die Schultern des Andern und hauptſächlich zwar Würdigeren, und kein Menſch merkt es, weil es hinter der Couliſſe der Anonymität geſchieht. Sie ſind Iſraels Wagen und Fuhrmann (4 Kön. 13, 14) die Leutchen, und ſchnalzen kraft ihrer ehrwürdigen, erleuchteten, ſalbungsvollen, claſſiſchen und unermüdlichen Finger, daß Allen, die es hören, die Ohren gellen (Jer. 19, 3), und dann Jeder

gern einſtimmt in den Chor, damit er nur auch einmal ſchnalzen kann. Beſonders die alte, ehrwürdige, fromme Baſe (Sie wiſſen, wen ich meine) iſt zweifelsohne jene ſtarke, keuſche Judith, die Ehre des muſikaliſchen Jeruſalems, die Freude unſeres Iſraels, und die Herrlichkeit unſeres Volks (Judith 15, 11; 16, 26), welche Niemand Etwas zu Leide thut, und nur den Holofernes tödtet, wenn er Unzucht mit ihr treiben will. Sie iſt jene Debora, die auf die Seele der Starken tritt und den Kindern, damit ſie ihr nachlaufen, weil die Starken ſie nicht brauchen, Milch und Honig zeigt; die tapfere Jahel, welche den wilden Siſſera mit der Milch ihrer Rede einſchläfert, und ihm ſodann den Wandnagel mit dem Hammer der Gründlichkeit durch den blöden Kopf treibt, daß vergebens Mägdlein und Braut auf ihn harren (Richt. 4). Daneben ſteht ein geordnetes Salomoniſches Kriegsheer, aber es iſt ein unerſchrockener pusillus grex (Luc. 12, 32), der gegen feindliche Angriffe, gleich dem liſtigen wehrhaften Eſelgeſchlecht, die Köpfe zuſammenſteckt, und a posteriori dem Feinde Schweif und Huf in's Geſicht ſchlägt. Ein Horn des Heils und das vas electionis wollen ſie ſeyn, aber ſie begnügen

ſich mit dem Scheine des heilſamen ſchützenden Hafendeckels auf dem ledigen, ſündhaften Fleiſchtopfe Mizraim (Exod. 16, 3). Den alten Drachen bekämpfend naſchen ſie im Verfolgen und gebären im Laufe, gleich Münchhauſens berühmtem Jagdhunde, und aus Mutterleib mit ererbtem Trieb mit ins Gebell einſtimmend, laufen alsbald die gebornen Hündlein einzig wathſchelnd nach. Sie ſind immer originell und immer gründlich; auch ruhig und feurig zugleich, wie der Hekla, wenn er in der Tiefe ſeiner Maſſen brennt, und Feuer ausſpeiet, während ſein Scheitel von Winter ſtarrt. Vor ihrer kriegeriſchen Stimme, ſchrecklich gleich dem Brüllhorn des Stiers von Uri, und vor ihren Beweiſen, gleich der Luft aus den ſieben Poſaunen des Halljahrs, ſieben Tage lang von ſieben Prieſtern geblaſen, müſſen die feindlichen Mauern und Bollwerke Jericho's, d. i. der nicht zur Clique Gehörenden oder der noch an dem alten guten Stamm der Kunſt Feſthaltenden, einſtürzen, nachdem ſie trocken und doch mit gewaſchenem Pelz durch den Jordan der Romantik und Neuromantik, auf Untiefen und Furthen, gewatet ſind (Joh. 6, 20). Wenn ſie einmal das Netz auswerfen, ach ſo muß es zerreißen in

der Fülle des Segens (Luc. 5, 5—6); wer aber auf ſie fällt, muß ſich zerſtoßen, und auf wen ſie fallen, muß guter Regel nach zermalmet oder an der Eſelsmühle ihrer grundloſen Weisheit in die Tiefen des Meeres verſenkt (Luc. 20, 18. Matth. 18, 6), d. h. ganz und gar ignorirt werden, als wenn er gar nicht in der Welt wäre. Aber in der That möge ihnen immer vollſtändiger nur das natürliche Wachen in helles prophetiſches Träumen zerfließen, damit doch endlich in der Muſik auch Joels Weiſſagung wahr werde: **Somnia somniabunt, visiones videbunt** (Joel 2, 28); denn bei ihnen allein iſt doch nur Wahrheit, Weih' der Kunſt und göttliche Salbung; ſie triefen ja von Salbung wie Arons Bart! — Sie ſind ja die Stimmen der Wüſte (Joſ. 40, 3); ſind — ach! was ſind ſie nicht Alles! — ſind die Henoche und Eliaſſe der Muſik, die vor deren Ende hergehen, und predigen (Mal. 4, 5), was den Weiſen zwar verborgen, doch was den Kindelein bekannt iſt (Luc. 10, 21), dieweil ja Gott ſich nur im Munde der Unmündigen Lob bereitet.

Sie ſehen, mein Wertheſter! ich kann nicht aufhören mit Leſen in dem guten Buche, und der Gleichniſſe und Vergleiche, die ſo gut paſſen,

ſtrömen in Fülle mir zu. Aber glauben Sie mir aufs Wort auch, daß ſie paſſen, und daß ſie paſſen, iſt eben das Elend unſerer Zeit, und der Grund, daß es mit unſerer eigentlichen Nationalmuſik ſo ſchlecht ſteht. Die Kritik hatte bisher ein zu großes, furchtbares Uebergewicht, und die Willkühr und Laune, mit welcher ſie eigenmächtig den Rang zwiſchen allen Componiſten und Virtuoſen feſtſtellte, mußte verderblich auf die Kunſt und auf den Geſchmack wirken. Anfänger und verzerrte Charaktere oder verunglückte Genie's mit einer guten Portion Halbbildung ſehen wir von ihr himmelhoch gerühmt, während man den beſſern Meiſtern die ſeidene Schnur zuſchickt. Der Künſtler fügt ſich, denn er lebt dem Augenblicke, und die Kunſt wird mit verzerrt. Jenes Neſt der Gehaltloſigkeit und arroganten Oberflächlichkeit, des gedankenloſen Wortbombaſtes und der Klatſcherei, der Unwahrheit und Selbſtſucht, des muſikaliſchen Jacobinismus und Sanscullotismus, der oft auch beſſere Kräfte anſteckt und abnutzt, der Nichts wahrhaft fördert, aber Vieles verwirrt, und der nur um ſo mehr ſchadet, wenn er — wie bei der Muſik der Fall iſt — Gegenſtände ergreift, von welchen das Publikum hauptſäch-

lich ſeine Kenntniß aus Journalen holt, — dieſes Neſt iſt ſchuld, daß es ſo ausſieht in unſerer Kunſt, wie es wirklich ausſieht. Unſer deutſches Volk iſt auch muſikaliſch ein ſchändlich zerſtücktes und unterdrücktes Volk: laſſen Sie uns vor aller Welt Augen aber die Eisdecke der Tyrannei in die Luft ſprengen, und durch Offenheit und Wahrheit, Freimüthigkeit und gewiſſenhafte Treue, und käme nie das Schwert aus der Hand, ein Beiſpiel und eine That aufſtellen, über welche in einen gelinden Enthuſiasmus zu gerathen ſowohl polizeilich als äſthetiſch erlaubt ſeyn wird, und über welche in ſolchen Enthuſiasmus zu gerathen dann unſere Künſtlerwelt auch wohl nicht erſt getrieben werden muß, da ſie entblößt werden ſoll von einer Tyrannei, die ſie wohl fühlt. Freie Kritik, lediglich gegründet auf den Fels der Kunſtwiſſenſchaft; freie Entwicklung des Talents, mit concentrirteſter geiſtiger Kraft, und energiſcher Wahrheit; keine Faction und keine Kaſte; keine Conceſſion — und der erſte Samen neuer deutſcher Claſſicität in der Muſik iſt geworfen; anders nicht.

4.

Ueber den Einfluß der, einen tönenden Körper umgebenden oder berührenden, andern Körper und Gegenſtände auf den Ton oder Klang ſelbſt,

oder:

über die beſte Beſchaffenheit und Einrichtung der Concertlokale.

Ich darf nicht zweifeln, daß jeder Muſiker (ohne Ausnahme) bereits häufig die Erfahrung gemacht hat, daß ſein Inſtrument oder ſeine Stimme an dem einen Orte oder in dem einen Locale beſſer, heller und anhaltender, reiner und reicher klingt, als an oder in einem andern; aber ob alle, ja nur viele auch ſchon darüber nachgedacht haben, woher dieſer und nicht ſelten ſo äußerſt merkliche Unterſchied in dem Klange, ſobald er an einem andern Orte erzeugt wird, eigentlich rührt,

dürfte ſchwerlich der Fall ſeyn, und verſuche ich daher, hier meine Erfahrungen und Anſichten darüber niederzulegen, ſo glaube ich einen Gegenſtand damit zu berühren, der für jeden Muſiker und Muſikfreund auch in ſofern von großem Intereſſe ſeyn muß, als ſich daraus nicht allein die verſchiedenen Wirkungen ein und deſſelben Tonwerks oft erklären laſſen, ſondern wir darnach auch manche Vorausbeſtimmungen für unſere Leiſtungen treffen können, um die ganze mögliche Wirkung derſelben zu erreichen.

Zufällig kann ein ſolcher Unterſchied nicht ſeyn, denn ohne allen Grund und alle Urſache geſchieht und geſtaltet ſich Nichts in der Welt; an dem Inſtrumente oder der Stimme aber kann die Schuld davon auch nicht liegen, denn dieſe ſind ja immer ein und dieſelben. Ein Geiger tritt hier auf in einem Saale und ſein Ton erſcheint herrlich, ſchön, voll, glockenhell, rein; er ſpielt auf demſelben Inſtrumente, mit denſelben Saiten und Bogen, in einem andern Locale, und — wie ganz anders lautet jetzt das allgemeine Urtheil über ſeinen Ton. Geht es den Pianiſten, Celliſten, Horniſten, Clarinettiſten, Oboiſten, dem Sänger ꝛc., dem ganzen Orcheſter nicht eben

ſo? — Da freuen wir uns, wenn einmal das Local gut war, und ärgern uns zehnmal über das ſchlechte, zanken, entſchuldigen, denken aber nicht einmal ernſtlicher an den Grund. „Der Saal (oder welches Local es nun war) iſt akuſtiſch ſchlecht gebaut" — das in der Regel die einzige allgemeine Phraſe, bei der wir Troſt ſuchen, und doch auch hat die Bauart ſelbſt, die architektoniſche Conſtruktion des Locals nicht immer die Schuld, ja kann in ein und demſelben Locale ſogar heute der Ton gut, morgen weniger hell und rein erſcheinen. Die Urſachen liegen tiefer und auf den verſchiedenſten Seiten, liegen überhaupt in allen den Körpern und Gegenſtänden, welche den klingenden Körper umgeben, denſelben berühren oder in irgend welcher Beziehung zu demſelben ſtehen, und dieſer Körper können eben ſo viele und verſchiedene ſeyn, als ſie ſelbſt ſich wieder verſchieden geſtalten.

Damit zur Sache liegt alſo der Grund davon, warum der Ton eines Inſtruments oder einer Stimme in dem einen Locale, an dem einen Orte beſſer klingt, als in oder an einem andern, überhaupt in der Beſchaf-

fenheit der Körper oder Gegenſtände, welche das Inſtrument oder den tonerregenden Theil deſſelben umgeben oder berühren, und zur Erklärung der ganzen eben ſo merkwürdigen als natürlichen Erſcheinung die einflußreichen Beziehungen nun unterſuchend, in welchen die verſchiedene Beſchaffenheit dieſer Körper oder Gegenſtände zu dem Tone ſelbſt und ſeiner verſchiedenen Geſtaltung ſtehen kann, iſt vor allen Dingen darauf Bedacht zu nehmen, ob die Umgebung oder Berührung der tonerregenden oder wirklich klingenden Theile im Inſtrumente oder in der Stimme von Seiten dieſer Körper unmittelbar oder mittelbar geſchieht. * Bei unmittelbarer Berührung nämlich muß der Einfluß ein ungleich bedeutenderer ſeyn als bei mittelbarer. Betrachten wir jede Art insbeſondere.

I. Einfluß der, den tönenden oder tonerregenden Körper unmittelbar umgebenden oder berührenden Gegenſtände auf den Ton ſelbſt.

Geſchieht die Berührung oder Umgebung

---

* Ohne alle gegenſtändliche Umgebung oder Berührung von Außen iſt kein klingender Körper, und wäre jener Gegenſtand auch blos die Luft.

von Außen unmittelbar, ſo kann der auf die Beſchaffenheit des Tones einwirkende Gegenſtand nur ſeyn

entweder derjenige, welcher die Schwingung des tönenden Körpers ſelbſt erregt hat,

oder derjenige, an oder in welchem der tönende Körper zunächſt ſchwingt.

Bei dem erſteren, demjenigen den tönenden Körper unmittelbar berührenden Gegenſtande, welcher ſelbſt den letzteren in Schwingung ſetzte, iſt von bedeutendem Einfluſſe auf die Beſchaffenheit des Tons einmal — wie jeder Muſiker weiß und weßhalb ich mich auch nicht länger dabei aufhalte — ſeine Qualität, dann aber auch — und was wichtiger iſt — ſeine Quantität, und dieſe ſowohl in Beziehung auf ihn ſelbſt als auf ſeine Bewegung. Die Quantität des Körpers ſelbſt kann von Einfluß auf die verſchiedene Beſchaffenheit des Tons ſeyn, theils weil es von der Größe deſſelben, zugleich jedoch auch von dem Orte ſeiner Berührung abhängt, wie viele Molecule des andern Körpers zugleich in Schwingung gerathen ſollen, theils weil darauf zum Theil auch die Stärke ſeines Mitklingens beruht. Schlagen wir mit einem Hammer gegen ein Glas, ſo entſteht ein ande-

rer Ton, als ſchlagen wir mit einem Federkiel dagegen; ſtreichen wir die Violinſaiten über dem Griffbrette an, ſo iſt der Ton ein anderer, als ſtreichen wir ſie vorn vor dem Stege an ꝛc. Die Quantität der Bewegung des Körpers iſt von Einfluß auf die Beſchaffenheit des Tons, je nachdem dieſelbe ſtark oder ſchwach, ſchnell oder langſam, von kurzer oder langer Dauer iſt, denn von der Stärke dieſer Bewegung hängt theils ſowohl die räumliche Quantität der Schwingung des tönenden Körpers ſelbſt und ſomit zum Theil die Stärke ſeines Klanges, als theils auch die Stärke des Mitſchallens des berührenden Körpers ab; auf der Schnelligkeit dieſer Bewegung beruht zum großen Theile die in unmittelbarer Beziehung zu dem Tone ſtehende Schnelligkeit der in dem tönenden Körper ſelbſt erregten Schwingung; und von der Dauer dieſer Bewegung endlich hängt zum großen Theile auch die Dauer der erregten Schwingung des eigentlich tönenden Körpers ab, ſomit auch die Dauer des Tones und ſomit eines Theils auch die Stärke deſſelben (während z. B. ein Violinbogen fortfährt zu ſtreichen, wächst der Ton der Saite bis zu einem gewiſſen Punkte an, weil nämlich die mehrfach zurückgeworfenen

Wellen derſelben immer in die urſprüngliche Lage zurückkehren und daſelbſt durch neu erregte Wellen verſtärkt werden. *

Bei dem zweiten, demjenigen den tönenden Körper unmittelbar umgebenden oder berührenden und für meinen nächſten Zweck hier auch beſonders wichtigen Gegenſtande, in oder an welchem jener ſchwingt, iſt von bedeutendem Einfluſſe auf die Beſchaffenheit des Tons ebenfalls ſowohl ſeine Qualität als ſeine Quantität, aber nur in ungleich mehrfacher Beziehung.

Qualitativ übt dieſer Gegenſtand einen bedeutenden und weſentlich ändernden Einfluß auf die Beſchaffenheit des Tones ſelbſt aus, je nachdem er ein feſter oder flüſſiger und wiederum zwar ein ausdehnbar oder tropfbar flüſſiger iſt. Jeder Ton nämlich, wiſſen wir, wird erzeugt durch einen elaſtiſchen Körper, indem derſelbe durch ſeine Schwingung noch einen andern elaſtiſchen Körper in eine gleichmäßige Schwingung ſetzt. Dieſer iſt eben derjenige, in oder an welchem jener ſchwingt.

* S. Webers Wellenlehre, S. 538, und Chladni's Akuſtik, S. 120.

Iſt derſelbe nun ſo beſchaffen, daß der Gegen⸗ſtoß, welchen die Schwingung des erſteren durch ihn erhält, ein heftiger oder ſtärkerer iſt, ſo muß natürlich auch der Ton ein ſtärkerer und reinerer ſeyn, und in eben demſelben Grade abnehmen, als jener Gegenſtoß an Stärke ab⸗nimmt. Die Heftigkeit des Gegenſtoßes aber hängt ab von dem Grade der Elaſticität des Gegenſtandes, in welchem der tonerregende Kör⸗per ſchwingt, und dieſe Elaſticität wieder von der Maſſe und dem Grade der Molecule. Der⸗jenige Gegenſtand, in welchem ein muſikaliſch klingender Körper ſchwingt, iſt in der Regel blos die Luft; eine feuchte oder naſſe Luft kann nie ſo elaſtiſch ſeyn, als eine trockene, und der Ton eines Inſtruments oder einer Stimme wird daher niemals auch in einem feuchten Locale ſo hell, rein und kräftig erſcheinen und klingen, als in einem trockenen, und dies Alles in einem deſto höheren Grade, je mehr die erwähnte Eigenſchaft der in dem Locale befindlichen Luft zunimmt. So wird gewöhnlich allgemeinhin ein großer gewölbter Saal als am vortheilhafteſten für den Klang des Tones angeſehen; aber iſt der Saal von einem feuchten Mauerwerke um⸗geben, iſt die darin eingeſperrte Luft zu ſehr

getränkt von der äußeren, im Augenblick durch Regenwetter vielleicht beſonders feuchten Atmoſphäre, ſo wird der Ton gleichwohl nicht ſo hell, voll und klar erſcheinen, als er unter andern Umſtänden und Bedingungen in ein und demſelben Saale, ohne deſſen Raum, deſſen architektoniſche Conſtruktion an ſich auch nur im mindeſten zu ändern, nothwendig erſcheinen würde und müßte. Freilich iſt dieſer allgemeine Satz wiederum nur bedingungsweiſe wahr; ſehr kommt es dabei auch auf die Fähigkeit der Luft an, die Schwallwellen, welche von dem tönenden Körper ausgehen, gleichmäßig, ſchnell und weit genug zu verbreiten, und da es nun eine allgemein bekannte Thatſache iſt, daß feſte und tropfbar flüſſige Körper den Schall ungleich ſtärker und weiter verbreiten als die ausdehnbar flüſſigen und weichen, ſo ſollte und könnte man glauben, daß eine warme und feuchte Luft in einem eingemauerten Locale dem Tone weit vortheilhafter erſcheine, als eine kalte, trockene; allein hier tritt uns wieder das akuſtiſch ſehr wichtige Verhältniß der Qualität des ſchallleitenden Körpers zu der Qualität des ſchallenden entgegen. Nur wenn beide einander gleichartig ſind, findet auch eine vollkommene Fortpflanzung

ſtatt, weil dann das leitende Medium den Schall vollkommen mit allen ſeinen Modificationen aufzunehmen fähig iſt. Für Töne oder Klänge, in feſten Körpern erregt, ſind auch nur feſte Körper, für die im Waſſer hervorgebrachten auch nur das Waſſer, für die in der Luft erzeugten auch nur die Luft der vollkommenſte Leiter, * und zwar um ſo vollkommener, je vollkommener dieſe Gleichartigkeit bei beiden iſt, und ſo bleibt, da aller eigentlich muſikaliſche Ton nur in der Luft erzeugt wird, für uns auch jener Satz dennoch als dadurch wahr ſtehen, nur führt die Thatſache, daß feſte Körper auch am beſten geeignet ſind, Schallwellen aufzunehmen und zu verbreiten, noch zu der Bemerkung, daß demnach in jedem Locale auch der Ton am beſten klingen muß, wo die erregte Luft nur mit feſten Gegenſtänden correſpondirt, unter welchen dann wieder den Vorzug verdienen diejenigen, welche die meiſte Elaſticität der Molecule beſitzen. Alle Verzierungen in einem Locale, welche weiche Stoffe erfordern, bis auf die mit Tuch beſchlagenen Bänke, Stühle und Fenſtervorhänge hinab, ſind der

* S. Webers Wellenlehre, S. 532.

Schönheit des Tonklanges nachtheilig, und um ſo nachtheiliger, je weicher und häufiger ſie vorkommen. Eben ſo alle elaſtiſchen Gegenſtände, denen zugleich eine gewiſſe intenſive Feſtigkeit mangelt, als z. B. hohle Säulen, Sandböden u. dgl. m. Anführen muß ich hier auch noch den merkwürdigen Umſtand, daß ein in einem Medium von gleicher Qualität erzeugter Ton niemals ganz in ein Medium von anderer Qualität eindringt, und dieſes wiederum von bedeutendem Einfluſſe auf die Verſchiedenheit der Tonerſcheinung ſeyn kann, ja ſeyn muß. Der Geiger, deſſen Inſtrument in einem aller Einwirkung der Luft verſchloſſenen Kaſten eingeſperrt war, nimmt dieſes und ſpielt ſofort in einem luftigen oder feuchten Locale: die Schallwellen, welche von ſeinem Inſtrumente ausgehen, werden niemals ſich ganz der Luft des Raumes mittheilen, ſondern ſtets zum großen Theile wieder in das Inſtrument zurückkehren, und ſomit doppelt ſchwach und marklos den Ton dem Hörer erſcheinen laſſen. * Wie bei dem Geiger aber, ſo bei jedem Inſtrumentiſten, und alle, auch der Sänger, werden

* S. Baumgärtners Naturlehre, S. 234 u. 244.

unter jeder Bedingung noch am glücklichſten ſeyn, wenn ſie vor der öffentlichen Leiſtung ihr Organ einige Zeit der Atmoſphäre des Locals ausſetzen und ſo daſſelbe gleichſam mit dieſer vertraut machen, damit wenigſtens von dieſer Seite her dem unumſtößlichen Geſetze der qualitativen Gleichheit zwiſchen dem ſchallleitenden und dem ſchallenden Körper kein Hinderniß in den Weg gelegt wird. Als verläſſigſten Zeugen bei dieſer Behauptung darf ich wohl die Sänger anrufen, da von ihnen ſchwerlich wohl Einer die traurige Erfahrung nicht ſchon gemacht hat, daß, aus warmer Luft unmittelbar in kalte geſtellt, oder umgekehrt, er jedesmal, und wenn er ſich auch noch ſo ſehr anſtrengte, nur eine halbe Wirkung hervorbrachte; „der Ton blieb ihm in der Kehle.“

Quantitativ dann kann der Gegenſtand, an oder in welchem ein tönender oder tonerregender Körper ſchwingt, von änderndem Einfluſſe auf die Beſchaffenheit des Tons und Tonklangs ſelbſt ſeyn ſowohl in Beziehung auf ſich, ſeine eigene Beſchaffenheit, als in Beziehung auf den Raum, die Zeit und die Intenſion, womit er dieſen Körper unmittelbar berührt oder umgiebt. In Bezug auf

ſich, auf die Beſchaffenheit des einen klingenden Körper unmittelbar umgebenden Gegenſtandes muß ich beiſpielsweiſe wieder die feuchte Luft nennen. Je feuchter die Luft des Locals iſt, in welchem geſpielt oder geſungen wird, deſto weniger rein, hell und klar erſcheint auch der Ton, und was beſonders merkwürdig iſt — immer auch etwas tiefer, als er nach der eigentlichen Stimmung ſollte, nämlich wegen der langſameren Schwingungen, welche die Luft in dieſem Falle machen kann. Iſt die Feuchtigkeit ſo groß, daß ſie ſich mehr oder weniger auch dem ſchwingenden und tonerregenden Körper ſelbſt mittheilt, ſo erſcheint auch wohl gar kein Ton*. In Beziehung auf den Raum, welchen der tönende Körper einnimmt, gehört dahin die Thatſache, daß eine in eine überall gleich weite Röhre oder in einen überall gleich weiten Raum eingeſchloſſene Luftſtrecke, indem ſie dadurch gehindert wird, ſich ſeitwärts weiter auszubreiten, den Schall oder Ton bis zu einer ungleich bedeutendern Weite ungeſchwächt fortleitet als jede oder jeder andere, und daß ſomit die Blas-Inſtrumente z. B., welche ſäulenartig oder

* S. Chladni's Akuſtik, S. 267 ff.

gleichmäßig, nicht koniſch gebohrt ſind, in einem ſehr großen Lokale mit einem weit mehr glücklichen Erfolge angewendet werden können, als die koniſch gebohrten, Locale mit vielen Niſchen, Logen ꝛc. aber niemals ſo förderlich dem Klange eines Inſtrumentes oder einer Stimme erſcheinen als andere*. In Beziehung auf die Zeit der Tonerſcheinung kommt es eines Theils auf die Schnelligkeit der Schwingung, andern Theils auf die Dauer des vernommenen Klanges an, und hier tritt derſelbe Fall wieder ein, den ich ſo eben in Bezug auf die Beſchaffenheit des umgebenden Körpers anführte. Intenſiv iſt der einen Einfluß auf den Ton ausübende und den tonerregenden oder tönenden Körper unmittelbar umgebende Gegenſtand entweder ein feſter oder ein ausdehnbarer. Iſt er ein feſter, ſo bieten uns beſonders die Wände der Blasinſtrumente, welche die darin ſchwingende und tönende Luft umgeben, ein merkwür-

* Kircher verſichert z. B., in einer alten römiſchen Waſſerleitung einen Schall 600 Fuß weit mit gleicher Stärke gehört zu haben. Die überall gleichmäßig gebaute Waſſerleitung des Claudius ſoll einen Schall mehrere italieniſche Meilen weit verbreitet haben. S. Chladni a. a. O., S. 237.

diges Beiſpiel. Sind dieſelben nur ein wenig dicker als ſie ſeyn ſollen, ſo iſt der Ton auch dumpf, und die Anwendung von da auf Localitäten liegt ſehr nahe. Je dicker das Mauerwerk, welches einen Concertſaal umgiebt, deſto weniger hell wird auch der Ton darin erſcheinen, da die Schallwellen ſich ſolchem nicht ſo leicht mittheilen, obſchon zur Elaſticität auch eine gewiſſe innere Feſtigkeit gehört, aber eine Feſtigkeit der Molecule, was ein Reſonanzboden am beſten beweist, der deſto wirkſamer ſich zeigt, je weniger er im Ganzen ſchwingen kann, alſo je feſter er in ſich ſelbſt iſt. * Iſt der Körper ein ausdehnbarer, alſo wiederum unſere atmoſphäriſche Luft, ſo kommt rückſichtlich der Tonbeſchaffenheit ſeine intenſive Quantität deßhalb ſehr in Betracht, weil, wenn der Luftraum, in welchem ein Ton erzeugt wird, kein unendlicher iſt, ſondern ein begränzter, der letztere auch bedeutend verſtärkt werden kann. Wir kommen damit auf einen ſehr wichtigen Punkt, nämlich auf die Größe des Locals, in welchem geſpielt oder geſungen wird. Die Begränzung

* Man ſehe den Art. Reſonanz in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt.“

des Luftraumes, in welchem ein Ton ſchwingt, kann zur Verſtärkung deſſelben ſehr viel beitragen einmal dadurch,

daß die fortſchreitenden Schallwellen an einem in dieſer Richtung ihnen entgegenſtehenden, ihr Fortſchreiten hemmenden Körper gebrochen und zurückgeworfen werden.

Dieſe Brechung und Zurückwerfung hat aber außer der zunächſt hierher gehörenden intenſiven Wirkung, der Verſtärkung des Schalles, auch noch zwei andere, nämlich eine zeitliche, die Verlängerung des Schalles, den ſogenannten Nachhall, und eine mehrheitliche, die Wiederholung des Schalles, den Wiederhall oder das Echo. Welche von dieſen drei Wirkungen Jemand vernehmen ſoll, hängt von der Weite des Raumes ab, den die Schallwellen zu durchlaufen haben, ehe ſie gebrochen und zurückgeworfen werden, freilich auch von dem Standpunkte des Hörers.* Iſt die Länge des Raumes von dem tönenden Körper bis zu dem, wo die Schallwellen zurückgeworfen werden, nur ſo groß, daß während der Zurückwerfung derſelben der tönende Körper noch zu ſchwingen fortfährt,

* S. Chladni a. a. O. S. 244—249.

und zwar nach derſelben Richtung, den die vorangegangenen Schallwellen nahmen, und rühren ſie von Schwingungen ein und deſſelben Tons her, ſo begegnen ſich dieſe neuen und jene zurückgeworfenen Schallwellen, indem ſie, falls ſie nicht durch den Körper, an welchem ſie ſich brechen, eine andere Richtung erhalten haben, ſondern ſo viel als möglich geradlinig geblieben ſind, den ſchon einmal durchlaufenen Raum wieder rückwärts durchlaufen, und bewirken dadurch, daß der Ton ſich verſtärkt und um deſto mehr zwar, je weniger die Schallwellen beim Anprallen an den ſie brechenden Körper in viele kleine ſich zerſpalten, je größer demnach die ſich durchkreuzenden Wellen ſind,* woraus wiederum nun ſich ſehr wichtige Merkmale ergeben, an welchen man die Tauglichkeit und Angemeſſenheit eines Locals zu muſikaliſchen Leiſtungen erkennen und bemeſſen kann. Iſt nämlich die einem Spieler gegenüberſtehende Wand der Art eingerichtet, daß die Schallwellen, welche an dieſelbe anprallen, nicht gleichmäßig wieder zurückgeworfen werden, vielmehr durch Oeffnungen in Thüren u. dgl., durch Säulengänge ꝛc., auch

* S. Webers Wellenlehre S. 535—537.

eine andere Richtung noch nehmen können, ſo wird der Ton niemals ſo ſchön, voll und klar erſcheinen, als wo dies nicht der Fall iſt. Die meiſte Kraft verliert derſelbe aber, wenn, wie es häufig in Theatern der Fall iſt, durch Oeffnungen im Plafond (in den Souffiten) den Schallwellen ſogar ein Ausweg geſtattet iſt, von dem ſie niemals zurückzukehren vermögen, indem ſie ſich entweder in andern Räumen oder in der unbegränzten Weite verlieren. Iſt die Länge des Raumes von dem tönenden Körper bis zu dem, wo die Schallwellen ſich brechen und zurückgeworfen werden, ſo groß, daß der tönende Körper bereits zu ſchwingen aufgehört hat und die Tonempfindung ſo eben endet, wenn die Wirkung jener Zurückwerfung der Schallwellen das Ohr trifft, ſo daß ſich die Empfindung der letzteren unmittelbar an die erſtere anſchließt, ſo entſteht keine intenſive Verſtärkung des Schalls, ſondern das, was wir Nachhall nennen. Hat aber die Länge des Raumes von dem tönenden Körper bis zu jenem, wo die Schallwellen ſich brechen und zurückgeworfen werden, und von dieſem wiederum bis zum Standpunkte des Hörenden, diejenige Größe, daß die Empfindung des Halles ſich nicht unmittelbar

an die des urſprünglichen Schalles anſchließt, ſondern eine Unterbrechung, ſey ſie auch noch ſo klein, vom Ohre bemerkt wird, ſo iſt die Wirkung jener Zurückwerfung das, was Wiederhall oder Echo heißt. Beides aber, Nachhall und Wiederhall, verwirrt die Wahrnehmung des Tones, und darf alſo in einem Locale, wo muſikaliſche Leiſtungen mit voller Wirkung ſtatt haben ſollen, nicht vorhanden ſeyn, und es kommt daher von dieſer Seite ſehr auf die Beſchaffenheit eines Locals an, um über die Güte jener ein vollkommen richtiges Urtheil zu fällen. Man hat beobachtet, daß ein geſundes Ohr etwa 10 Töne in einer Secunde als geſondert und deutlich unterſcheiden kann, und folgert daraus, daß $^1/_{10}$ Secunde hinreiche, einen Ton oder Schall zu empfinden. Darauf beruht denn auch die Möglichkeit eines Echos und Nachhalls. Wenn nämlich eine zurückgeworfene Fläche ſo weit iſt, daß der Schall hin und zurück wenigſtens $^1/_{10}$ Secunde braucht, ſo können wir den Wiederhall vom Schalle ſelbſt unterſcheiden. Nun aber pflanzt ſich ein Schall oder Ton in einer Secunde etwa 1050 Fuß weit fort, in $^1/_{10}$ Secunde alſo 105 Fuß, und iſt alſo das Local ſo groß und weit, daß der Raum vom

tönenden Inſtrumente oder vom Sänger bis zu derjenigen Seite, von wo die Schallwellen zurückgeworfen werden, und von da wieder zurück bis zum Standpunkte des Hörers 105 oder mehr Fuß beträgt, ſo wird letzterer jedesmal einen Nach- oder Wiederhall wahrnehmen. Bedeutend kommen hierbei nun auch noch einmal die Arten der Brechungen in Betracht. In ſehr großen, hohen und gewölbten Sälen, deren Länge in der Fläche ſchon von dem Standpunkte des Spielers bis zu der entgegengeſetzten Seite 50 und mehr Fuß beträgt, wird daher der Hörer immer am beſten thun, wenn er die äußerſte Seite zu ſeinem Standpunkte wählt (er nimmt dann die Wirkung der Schallwelle zwar nur einmal, alſo den Ton etwas ſchwächer, aber doch auch ohne Nachhall wahr); denn ſteht er vorn in der Nähe des tönenden Körpers, ſo beträgt der Lauf der Schallwelle hin und zurück mehr als 105 Fuß und er wird immer die Wirkung eines Nachhalls empfinden. In kleineren und niedrigeren Sälen dagegen nimmt er in jener Nähe den Ton ſtets in verdoppelter Kraft wahr, weil die Schallwellen zu gleicher Zeit doppelt an ſein Ohr ſchlagen, da der Weg hin und zurück nicht ſo viel beträgt, als zu einem

Nachhalle nothwendig iſt. Ich habe dieſes ſchon oft erprobt und ſtets bewahrheitet gefunden. Daher auch die Thatſache, daß eine Muſik in einem kleineren, ſonſt gut conſtruirten Locale oft ungleich kräftigere Wirkung hervorbringt, als in einem großen, während der erſte Anſchein für letzteres ſprechen ſollte.

Zweitens kann die Begränzung des Luftraums, in welchem ein Ton ſchwingt, zur Verſtärkung deſſelben ſehr viel beitragen

dadurch, daß die fortſchreitenden Schallwellen an den ihnen entgegengeſetzten Schranken gebrochen und eine mehr oder minder große Anzahl nicht in gerader oder ſchiefer Richtung nach der Seite des ſie erregenden Körpers zurück, ſondern nach der dieſem Körper entgegengeſetzten Seite hin ſo geworfen wird, daß ſie in einen kleinen Raum oder Punkt zuſammengedrängt werden.

Die ſo von allen oder wenigſtens von zwei einander entgegengeſetzten Seiten zuſammengeworfenen Schallwellen durchkreuzen ſich nämlich und bewirken dadurch, daß die Verdichtung und Verdünnung der in den Kreuzungspunkten befindlichen Lufttheilchen nach Verhältniß der Zahl der in dieſen Punkten ſich durchkreuzenden Wellen

geſteigert und ſo die Schallempfindung bei dem in dem Durchkreuzungspunkte befindlichen Subjekte bedeutend verſtärkt wird. Dies findet ſtatt in allen — wenn ich ſo ſagen darf — elliptiſch gebauten Localen, ſo daß jedenfalls die gewölbten und in den Ecken überall abgerundeten Säle für den Ton ſelbſt wie für ſeine Wirkung als die vortheilhafteſten erſcheinen, und in dem Grade um ſo mehr zwar, als kein anderer Ausweg die Schallwellen gewiſſermaßen zwingt, ſich zu durchkreuzen und darnach in einem beſtimmten Punkte ungeſchmälert zuſammenzutreffen, und je weniger dieſelben durch andere aufhaltende Gegenſtände, Säulen u. dergl., in ſolchem Schwunge geſtört werden. * Ein merkwürdiges Beiſpiel dafür liefert die elliptiſch gebaute Cathedrale zu Girgenti in Sicilien, wo man, dem glaubwürdigſten Zeugniſſe nach, wenn an der Thüre, die aber nicht offen ſeyn darf, leiſe geſprochen oder ſonſt ein Schall erregt wird, den man in einem andern Raume kaum auf 10 Schritte hören wird, ſolchen ſehr deutlich noch am andern Ende der großen Kirche wahrnimmt.

* S. Chladni a. a. O. S. 241 ff.

Endlich drittens kann die Begränzung des Luftraums, in welchem ein Ton ſchwingt, zur Verſtärkung deſſelben beitragen

dadurch, daß die Schallwellen an den Seiten ſo gebrochen werden, daß ſie mit einer von ihrem Erregungspunkt nach der gegenüberſtehenden Seite gedachten geraden Linie parallel nur geradaus vorwärts fortſchreiten, ohne zugleich ſeitwärts ſich zu verbreiten.

Hierdurch wird Zweierlei bewirkt: Verſtärkung des Schalles durch die Brechung der Wellen, und ungeſchwächte Fortleitung deſſelben durch Verhinderung der allſeitigen Verbreitung der Schallwelle. Daher ſind zu breite Locale, in welchen das Orcheſter nicht beide Seiten zu berühren und ſo die ganze Breite einzunehmen, oder wo daſſelbe ſich nicht an eine Rückwand anzulehnen vermag, niemals der muſikaliſchen Wirkung förderlich. Den beſten Beweis liefern große Kirchen, wenn der Spieler oder Sänger daſelbſt auch hinter dem Orcheſter, hinter ſeinem Standpunkt noch eine bedeutende Tiefe hat. Die Schallwellen zerſtreuen ſich auch dorthin, und der Hörer vorn erhält nur einen Theil davon, hört den Ton alſo auch nur zum Theil

in ſeiner eigentlichen Schönheit, Fülle und Kraft. Ich glaube nicht, daß dieſer ſehr wichtige Satz noch einer weitern Ausführung bedarf, und gehe daher nun zur Betrachtung auch desjenigen Einfluſſes über, welchen ſelbſt Gegenſtände, die nicht in unmittelbarer, ſondern nur in mittelbarer Berührung mit dem eigentlich tönenden oder tonerregenden Körper ſtehen, noch auf die Beſchaffenheit des Tones ſelbſt haben können.

II. Einfluß der, den tönenden Körper nur mittelbar berührenden Gegenſtände auf den Klang oder Ton ſelbſt.

Auch hierbei, bei Erwägung des Einfluſſes, den Gegenſtände, welche das tönende Inſtrument nicht unmittelbar, ſondern nur mittelbar umgeben oder berühren, auf den Klang oder Ton des letzteren haben können, kommt es ſowohl auf die Qualität als die Quantität dieſer Gegenſtände an. Sind ſie feſte Körper und auch das Mittel, vermöge welches ſie mit dem tönenden Theile des Inſtrumentes oder überhaupt dieſem in Berührung ſtehen, ein feſter Körper, ſo gilt die durch die Erfahrung vollkommen beſtätigte Regel, daß ein durch feſte Körper oder durch die Luft verbreiteter Klang

alle andern Körper auch in Bewegung ſetzt, welche in denſelben Zeiträumen zu ſchwingen vermögen. * Dabei iſt auch durchaus nicht nothwendig, daß dieſe Körper ein und denſelben Ton von ſich geben, ſondern je nach ihrer Größe können ſie auch wohl höhere und tiefere Töne hervorbringen, wenn dieſelben nur in einer vollkommen harmoniſchen Verwandtſchaft zu dem erſtern Tone des klingenden Inſtrumentes ſtehen, ſo werden ſie augenblicklich auch durch dieſes mehr oder weniger bemerkbar erregt werden. Befinden ſich nun in einem Locale z. B. eiſerne Stäbe vor den Fenſtern, viele metallene Lampenhacken, eiſerne Säulen oder ſonſtige klangfähige Gegenſtände, ſo werden dieſelben jedesmal mitſchwingen, wenn ein ihrem Toninhalt nah verwandter Ton von dem Spieler oder Sänger ausgeht, und wird dadurch eine Unklarheit, Undeutlichkeit, ja Verworrenheit dieſes ſogar in der Wahrnehmung des Hörers entſtehen, welche der ganzen Wirkung der Leiſtung ſchlechterdings nicht förderlich ſeyn kann. — Iſt der einen tönenden Körper mittelbar berührende Gegenſtand ein feſter, das Mittel der Berüh-

* S. Chladni's Akuſtik, S. 51, 270.

rung ſelbſt aber ein elaſtiſch=flüſſiger Körper, ſo erwähne ich beiſpielweiſe nur den Fall, daß auch die in einem Reſonanzboden eingeſchloſſene Luft, welcher die Schwingung durch jenen Boden mitgetheilt wird, reſonirt und dadurch den Klang bedeutend verſtärken kann, weil ſie, wenn ſie reſonirt, anderer Luft denſelben weit vollkommner mittheilt, als feſte Körper, und daher die Geſtalt des in dem Reſonanzboden eingeſchloſſenen Luftraumes und die Lage der Oeffnungen deſſelben nach Außen für die Reſonanz von großer Wichtigkeit erſcheinen. Geſetzt den Fall, ein Flötiſt ſey genöthigt, ſeine Stellung auf dem Orcheſter ſo zu nehmen, daß die Oeffnung ſeines Inſtruments dem Orcheſter, nicht dem Publikum zugerichtet iſt, ſo wird von letzterem ſein Ton auch niemals ſo klar und hell vernommen werden, als wenn das Umgekehrte in der Stellung der Fall iſt. Ich habe einmal den Enthuſiasmus für einen ausgezeichneten Violiniſten auf die lächerliche Weiſe ſich äußern ſehen, daß man eine Art Baldachin erbaute, unter welchem er öffentlich ſpielen ſollte; er ſträubte ſich, doch er mußte von der Ehre Gebrauch machen, und ſiehe da — ſein ſonſt ſo ſchöner, heller, klarer Ton erſchien gedeckt

wie er ſelbſt, weil die ſchwingende Luft in dem Inſtrumente, aus den F-Löchern dringend, doch nicht ſo unmittelbar ſich der äußern Luft mitzutheilen vermochte, als wenn das hindernde Dach über dem Inſtrumente weg geweſen wäre. Andere Anwendungen der Regel liegen Jedem nahe genug. — Iſt der einen tönenden Körper mittelbar berührende Gegenſtand ein elaſtiſch-flüſſiger, das Mittel der Berührung umgekehrt aber ein feſter Körper, ſo gehört dahin vornehmlich wieder die oben ſchon erwähnte Thatſache, daß ein durch ſchwingende Luft erzeugter und durch die Luft fortgeleiteter Schall feſte Körper, auf welche die Schallwellen ſtoßen, falls ſie in denſelben Zeiträumen mitzuſchwingen vermögen, auch zum Mitſchallen veranlaßt. Die Alten brachten deßhalb in einigen Theatern, in Vertiefungen zwiſchen den Sitzen der Zuſchauer, dünne, in verſchiedene Töne geſtimmte metallene Gefäße an, die, auf ſchmale keilförmige Unterlagen geſtützt, ſchief nach unten gekehrt waren, in der Abſicht, daß jeder Laut, welchen der Schauſpieler ſpräche, wenigſtens eines oder zwei Gefäße träfe, welche durch die Schwingung der Luft mit in Schwingung verſetzt würden und ſo durch Mitklingen den Schall

vermehrten; aber man ſtelle heute einmal in die Concertſäle viele Vaſen, Spiegel, Kronleuchter u. dgl. mehr, und man wird ſich überzeugen, welche weit geringere Wirkung der Ton hervorbringt, als wenn alles dies nicht der Fall iſt. — Endlich können jenem Mittel, durch welches irgend ein Gegenſtand mit einem tönenden Körper in Verbindung ſteht, mag daſſelbe nun ein feſter oder ein flüſſiger Körper ſeyn, die Schwingungen des tönenden Körpers auf mehr als Einem Wege zugleich, nämlich ſowohl durch feſte als auch durch flüſſige Körper mitgetheilt werden. So geht z. B., wenn durch die ſtarken Bäſſe einer Orgel nicht nur die Pfeifenkörper, ſondern die ganze Umgebung ſtark erſchüttert werden, dieſe Erſchütterung nicht blos von der ſchwingenden Luft, ſondern zugleich und mehr noch von den die Pfeifen unmittelbar berührenden feſten Körpern aus; die Folge davon aber iſt eine Verſtärkung des erſten Tones, und die Anwendung davon auf meinen zunächſt vorliegenden Zweck beſtätigt, daß auch die Stellung des Spielers oder Sängers auf einem höheren feſten Boden ungleich mehr zu der Schönheit und Kraft ſeines Tones beiträgt, als wenn er auf gleichem Boden mit ſeinen Zuhörern ſteht.

Feſt aber muß dieſer erhobene Orcheſterboden auch ſeyn, und zugleich nicht etwa mit Teppichen oder Tuch belegt, ſonſt iſt die Wirkung abermals eine umgekehrte, was am beſten die Thatſache beweist, daß, wenn wir des Winters im Freien rufen oder blaſen, und die Erde mit einem lockern Schnee bedeckt iſt, der Ton kaum halb ſo weit reicht, als wenn die Erde eine ungleich feſtere Eiskruſte trägt.

Schließe ich nun meine Betrachtung und Mittheilung mit dem einzigen und aufrichtigen Wunſche, die Aufmerkſamkeit unſerer praktiſchen Muſiker dadurch auf keinen unwichtigen Gegenſtand geleitet und ihnen durch manchen vorher noch nicht beachteten Wink gedient zu haben.

5.

Ueber die Nothwendigkeit einer Normalſtimmung, und das Mittel, ſie zu erreichen.

Vielfach ſchon und wiederholt in der Leipziger allgemeinen muſikaliſchen Zeitung (unter der früheren Redaktion) iſt dieſer Gegenſtand beſprochen und dargethan worden, welche weſentlichen Nachtheile es nicht allein für Sänger und Inſtrumental-Virtuoſen, ſondern auch für die geſammte Muſikkultur und das Urtheil über muſikaliſche Kunſtwerke haben muß, daß die Stimmung, das Höhenmaaß der Töne, einer ſolch außerordentlichen Verſchiedenheit unterliegt, daß man, ohne ſich einer Uebertreibung ſchuldig zu machen, wohl ſagen darf, jede Capelle, jedes Theater habe eine eigene, nach Höhe und Tiefe von der andern verſchiedene Stimmung. In heutiger Zeit indeſſen, wo nachgerade die Scheidewände niederzufallen den Anſchein nehmen, welche früher auch muſikaliſch die verſchiedenen Nationen von einander trennten, wo eben ſo wohl der deutſche Virtuos in London, Paris, Mailand, Petersburg ꝛc. ſeine

Triumphe feiert, als der Franzoſe, Italiener und Ruſſe ꝛc. hier in Deutſchland, und wo nach und nach immer mehr ein Kosmopolitismus ſich in unſerer Kunſt dergeſtalt geltend zu machen anfängt, daß wir wahrſcheinlich bald aufhören müſſen, von einer italieniſchen, franzöſiſchen, deutſchen ꝛc. Muſik zu reden und nur noch an eine wirklich europäiſch-abendländiſche, an eine chriſtliche Muſik denken dürfen, die, in ihrer großen, eigentlich künſtleriſchen Geſtaltung ſich jedes Nationalunterſchieds entſchlagend und zu einer reinen Kunſt der Menſchheit — wie ſie ſeyn ſoll — erhoben, überall auch von gleicher Wirkung, weil von gleicher Aeußerung ſeyn muß, — jetzt treten die Nachtheile ſolcher Verſchiedenheit noch um viel merklicher hervor und werden dies in zunehmendem Maaße, je näher der glückliche Augenblick heranrückt, wo jene Scheidewände gänzlich verſchwunden ſeyn werden. Ja nicht einmal die verſchiedenen Länder und Nationen blos zeichnen ſich durch ſolche Verſchiedenheit der Stimmung aus, in Deutſchland ſelbſt, in Frankreich ꝛc. iſt ſie eine hundertfache. In Wien bläst ein Flötiſt, Horniſt, Fagottiſt, und man lobt die Reinheit ſeiner Töne: er kommt nach Berlin, und Nichts

mehr ſtimmt zuſammen, er iſt unrein, denn der Unterſchied iſt nicht mehr ſo gering, daß er durch Ein = oder Ausziehen der Inſtrumententheile, durch Treiben nach der Höhe oder Nachlaſſen nach der Tiefe gehoben werden könnte. Von Berlin wird uns eine Sängerin als hoher Sopran geprieſen; ſie kommt nach Wien oder welcher andern Stadt, und — ſie muß dieſelbe Parthie transponiren, wenn ſie ausreichen ſoll mit ihrer Höhe. Welche Verſchiedenheit der Wirkung dann, und welche viel üblere ſonſtige Folgen?! — Außerdem iſt auch die Art und Weiſe dieſer Stimmungsverſchiedenheit wieder eine verſchiedene, und berechnet man den Conflikt, der daraus zu entſtehen vermag, ſo iſt ſein Ende kaum abzuſehen. Man kann füglich drei ſolche Arten annehmen: eine zeitliche, eine örtliche und eine inſtrumentale; und ich will nun näher noch mich auf deren Erörterung und Beweis einlaſſen, woraus zum erſtenmale vielleicht die volle Wahrheit des Geſagten hervorgehen dürfte.

1) Eine zeitliche Verſchiedenheit der Stimmhöhe findet Statt inſofern, als man ehemals die Inſtrumente nicht ſo hoch zu ſtimmen pflegte, als jetzt. Wie es ſich alſo fügt: ein neues Blasinſtrument zu einem alten oder ein altes zu neuen, wie oft in

den Orcheſtern der Fall — es ſtimmt nicht, denn Blasinſtrumente ſtehen feſt in der Stimmung.

2) Eine örtliche Verſchiedenheit der Stimmhöhe erſieht man aus Folgendem:

a) Bei der Stimmhöhe, wie ſie in Berlin beim Theater herrſcht, gehören zu $\bar{a}$ 874 Schwingungen in 1 Secunde.

b) In Paris herrſcht nicht nur überhaupt eine von der eben angegebenen verſchiedene, ſondern es weichen auch die verſchiedenen Orcheſter dieſes Ortes unter ſich wieder ab: bei der Grand Opera erfordert das $\bar{a}$ 862; beim Théâtre Feydeau (auch Opéra comique genannt) erfordert es 816; beim Théâtre italien 848 Schwingungen in 1 Secunde. So wenigſtens nach Fiſchers Angabe. Nach der von Scheibler entſprechen dem $\bar{a}$ beim Orcheſter der Opéra 853,47 oder einer andern Stimmgabel deſſelben Orcheſters zufolge 867,47; bei dem Conservatoire Concert 869,85; bei dem Conservatoire Opéra italien 881,40, und nach einer früher aus Paris erhaltenen Stimmgabel 878,67 Schwingungen.

c) In Wien entſprechen nach Scheibler, den 6 von da erhaltenen Stimmgabeln zu=

folge, dem ā folgende verſchiedene Schwingungszahlen: 867,33; 872,67; 870,30; 880,20; 880,67; 889,74.

d) In Petersburg entſprachen nach Sarti's Unterſuchungen 1796 dem ā 872 Schwingungen in 1 Secunde.

3) Eine inſtrumentale Verſchiedenheit der Stimmhöhe findet in der praktiſchen Muſik Statt, indem man 3 verſchiedene Normen der Stimmhöhe der Inſtrumente unterſcheidet:

a) Den Kammerton. Dieſes iſt die allgemein gebräuchliche Stimmhöhe der Saiten- und Blasinſtrumente, nach welcher man neuerdings auch anfängt, die Orgeln zu bauen. An manchen Orgeln findet man beſondere Regiſter, die nach dieſer Stimmhöhe gebaut ſind und daher Kammertonregiſter heißen, während die übrigen Regiſter im Chortone ſtehen.

b) Den Chorton, der einen Ton höher ſteht als jener. In ihm ſtehen faſt alle ältere Orgeln, und auch die meiſten neuern werden nach dieſer Stimmhöhe gebaut. In dieſem Tone ſtehen auch noch jetzt viele Poſaunen, die man dann gewöhnlich Kirchenpoſaunen nennt.

c) Den hohen Chorton, der noch einen Ton

höher als der gewöhnliche Chorton, und
2 Töne höher als der Kammerton ſteht.
Auch in dieſem Chortone wurden früher
Orgeln gebaut und findet man deren noch.

Aus dieſem Allen erkennt man ſattſam, wie ſehr es der Stimmhöhe an Uebereinſtimmung mangelt. Indeſſen war es in früherer Zeit noch ſchlimmer als jetzt. Denn vor hundert und mehr Jahren ſcheint man die Stimmung lediglich dem Gutbefinden der Verfertiger muſikaliſcher Inſtrumente überlaſſen zu haben. Die alten Orgeln haben daher ſehr verſchiedene Stimmungen und bei den meiſten ſcheint eine unzweckmäßige Sparſamkeit die Stimmung unmäßig erhöht zu haben. Wollte man damals eine etwas genauere Stimmung feſthalten, ſo bediente man ſich der ſogenannten Stimmpfeife, die aber nie etwas Genaues geben kann, da ihr Ton durch bloßes ſtärkeres Blaſen ſehr beträchtlich erhöht wird. Durch die ſchätzbare Erfindung der Stimmgabeln hat zwar die Stimmung in ganz Europa eine viel größere Beſtimmtheit und Gleichförmigkeit erhalten; deſſen ungeachtet finden hierin noch mannigfache Verſchiedenheiten an verſchiedenen Orten, ja ſogar an verſchiedenen Orcheſtern eines und deſſelben

Ortes Statt, wie das oben über die örtliche Verſchiedenheit der Stimmhöhe Angeführte beweist, denn eben jene Angaben ſtützen ſich auf die unterſuchten Stimmgabeln jener Orcheſter.

Daß dieſe Verſchiedenheit der Stimmhöhe viele Nachtheile hat, leuchtet von ſelbſt ein; denn man braucht nur an einen Umſtand, an den Einfluß der Stimmhöhe auf die Dimenſionen der muſikaliſchen Inſtrumente zu denken, um eine vollkommene Uebereinſtimmung hierin höchſt wünſchenswerth zu finden. Man bedarf demnach eines Normaltons, wie ihn W. Weber nennt, oder eines fixen Tones, wie Chladni ihn bezeichnet, der als Normalmaaß der Töne durchgängig angenommen würde. Schon Sauveur 1700 trug den Gedanken vor, daß man einen ſolchen Ton annehmen möchte, damit ein Tonſtück an jedem Orte und zu jeder Zeit in einerlei Tonhöhe ausgeführt werden könnte. Er ſchlägt dazu den Ton vor, welcher 100 Schwingungen (alſo, weil er Doppelſchwingungen meint, 200 einfache Schwingungen) in 1 Sekunde macht, und von einer 5 Pariſer Fuß langen Orgelpfeife gegeben werden ſoll. Chaldni hält aber weder Pfeifen noch Saiten für tauglich dazu, weil beide zu vielen Veränderungen

unterworfen ſeyen. Für das untrüglichſte Mittel, einen ſolchen feſten Ton zu erlangen, hält er einen ſolchen Stab, wie er als Mittel zur Auffindung der abſoluten Schwingungszahl zu dienen pflegt. Daß aber auch dieſer keineswegs ſo untrüglich iſt, bedarf keines Beweiſes. Auch die Stimmgabeln eignen ſich nicht vollkommen hierzu, weil ihr Ton unmittelbar nach dem Anſchlagen ein wenig tiefer iſt, als wenn ſie verhallen. Nur eine nach W. Webers Regeln compenſirte Zungenpfeife kann als ein untrügliches Mittel gelten, zumal wenn ſie durch Compenſation nicht blos gegen den Einfluß der Stärke oder Schwäche des Anblaſens, ſondern auch gegen den der Temperatur auf ihre Tonhöhe geſchützt iſt. Deshalb wird ſie von ihm wie zu mehrern andern Unterſuchungen ſo vorzugsweiſe zur Feſtſtellung eines Normaltons empfohlen, und zur Conſtruktion einer zu ſolchem Zwecke beſtimmten Zungenpfeife noch beſondere Regeln angegeben. Und wie leicht ließe ſich auf dieſem Wege eine allgemeine Normalſtimmung erzielen, wenn die Inſtrumentenmacher, die Orcheſter nur wollten? Die Koſten wären doch wahrlich nicht groß.

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 77.1.1
Fur Freunde der Tonkunst : kleine S
Loeb Music Library BDI0602
3 2044 041 188 103

Digitized by Google